

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO**  
**DIPARTIMENTO ETHOS**

---

**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLA CULTURA E DELLA TECNICA**  
**CICLO XXII (2008-2010)**  
**S.S.D.: M-FIL/06**

**Viaggi in Italia per giovani lettori**

**Approcci storici e istanze educative nella produzione  
letteraria infantile del Novecento**

Tesi di Dottorato di  
Gabriele Albergoni

Tutor  
Chiar.mo Prof. Piero Di Giovanni

Coordinatore  
Chiar.mo Prof. Piero Di Giovanni

## Indice

<b>Introduzione .....</b>	<b>p. 1</b>
<b>1. La letteratura per l'infanzia: un percorso inedito fra tradizione e innovazione</b>	
1.1 Aspetti terminologici e suoi problemi interpretativi.....	p. 7
1.2 Le origini e le prime differenziazioni dei generi.....	p.11
1.3 La letteratura per l'infanzia allo specchio: nascita e sviluppo di un genere letterario.....	p.18
<b>2. Gli echi della storia e la creazione dell'identità nazionale nella scrittura per l'infanzia</b>	
2.1 L'Ottocento e la svolta di Collodi.....	p.30
2.2 Collodi: <i>Il viaggio per l'Italia di Giannettino</i> .....	p.42
<b>3. Immagini d'Infanzia in autori e opere del Novecento</b>	
3.1 La produzione letteraria per l'infanzia nel primo Novecento: aspetti, sfide e nuove tendenze.....	p.49
3.2 "Diamanti in cantina": ipotesi e prospettive di un incontro inatteso.....	p.55
3.3 L'infanzia, la Storia, la Nazione: <i>Le mille e una Italia</i> di Giovanni Arpino.....	p.58
3.4 L'altra faccia di Gianni Rodari: <i>Piccoli vagabondi</i> .....	p.76
<b>Conclusioni.....</b>	<b>p.94</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>p.99</b>

## Introduzione

Sin dalla sua prima comparsa ufficiale in tempi piuttosto recenti, soprattutto come genere didascalico, non risultò affatto semplice per quel particolare ambito disciplinare comprendente testi ed opere destinati alle fasce infantili e genericamente identificato con l'ancor più vaga dizione di "letteratura per l'infanzia", liberarsi da un pregiudizio di fondo che tendeva a relegarlo tra i generi minori se non addirittura marginali della nostra letteratura. Ciò era dovuto principalmente al suo innegabile, sebbene non esclusivo legame con la «musa bonaria della pedagogia»<sup>1</sup>, ovvero con quella preponderante, seppure non unica, componente pedagogico-educativa che lo caratterizzava in maniera decisiva a causa soprattutto del suo principale destinatario: il lettore-bambino.

Occorre tuttavia constatare come, variamente e a vari livelli, manchi ancora oggi il senso stesso di *letteratura per l'infanzia*, e anche come tale lacuna abbia di fatto comportato per lungo tempo una diffusa latitanza di questo specifico settore disciplinare in gran parte dei manuali di storia letteraria. Le cause di un simile fenomeno, sono soprattutto da ricercarsi nella forte influenza esercitata, nell'ambito della critica letteraria, dalla pregiudiziale crociana. Secondo Renata Lollo, infatti:

Non c'è ancora oggi un testo a carattere critico-storico che non senta il dovere di nominare il giudizio crociano del 1905 su opere destinate all'infanzia, secondo il quale, [...] l'arte per un pubblico bambinesco non esiste in sé. La libera concezione iniziale deve infatti essere del tutto indipendente da qualsiasi eventuale adattamento posteriore e il bambino comunque non può, per difetto di maturità, fruire dell'esperienza estetica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Croce, *Luigi Capuana-Neera*, in «La Critica», vol. III [1905], Laterza, Bari 1912.

<sup>2</sup> Renata Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 39.

Tale concezione, mettendo in discussione le qualità artistiche e linguistiche della letteratura per l'infanzia, l'ha di fatto privata per lungo tempo di un'effettiva dignità letteraria relegandola, a livello universitario e accademico, esclusivamente nell'ambito disciplinare degli studi pedagogici, e ha altresì contribuito a ribadire ulteriormente la netta separazione rispetto alla letteratura *tout court*.

Alla luce di questa breve premessa, risulta quanto mai auspicabile allora la necessità di riconsiderare il rapporto tra letteratura 'alta' e letteratura per l'infanzia, soprattutto valorizzandone il livello di scrittura e di letterarietà accanto a quello, altrettanto importante, dei contenuti, dei destinatari o delle finalità extraestetiche. A tal proposito, grazie al valido apporto di alcuni recenti contributi teorici, e sotto la spinta dello strutturalismo, così come delle teorie psicanalitiche o funzionalistiche applicate all'analisi del racconto, è stato possibile un vero e proprio recupero colto ed una rilettura approfondita e comparata dei libri per l'infanzia, allo scopo da una parte, di indagarne la complessa natura epistemologica, dall'altra, di metterne in luce, in una nuova prospettiva pluridisciplinare, tutta la loro ricchezza e complessità.

Nell'ambito di queste nuove prospettive di ricerca, tra le numerose iniziative volte in questa direzione, andrà senza dubbio menzionato il convegno della *Société Internationale de Recherche en Littérature d'Enfance e de Jeunesse*, sul tema «L'applicazione delle teorie contemporanee della cultura e della letteratura al libro per l'infanzia».

Fatto particolarmente sintomatico della grande spinta innovativa sottesa a quell'evento, fu la presenza non soltanto di specialisti del settore, ma anche di numerosi rappresentanti delle più svariate discipline, spinti dal medesimo intento di dare nuovo respiro al complesso orizzonte della critica. A questo proposito non sarà altresì inutile ricordare quanto ribadito

a chiare lettere, proprio in apertura di quel convegno da Marc Soriano che, a proposito del libro per bambini afferma:

[Il libro per bambini] deve essere affrontato in una prospettiva interdisciplinare: storia letteraria, naturalmente, ma anche storia dell'illustrazione, della pittura e più generalmente dell'arte, e, ancora, storia sociale, storia della famiglia e dell'infanzia, semiologia, psicanalisi, filosofia ecc.<sup>3</sup>

Alla luce di questa decisa dichiarazione risulta quindi sempre più pregnante la necessità di cogliere, proprio sulla base di approcci molteplici e diversificati, l'autentica natura di questa disciplina che andrà pertanto riletta come un universo comunicativo vasto e «dai confini aperti, capace di stringere sorprendenti collegamenti con altre discipline e di offrire allo sguardo curioso e appassionato dello studioso un immenso potenziale»<sup>4</sup>.

Si tratta pertanto, come ribadiscono alcuni tra i più autorevoli specialisti del settore, di un appuntamento ermeneutico irrinunciabile, ma nello stesso tempo di una vera sfida che deve ancora affrontare molti pregiudizi, in quanto, nonostante l'acceso dibattito avviato da circa un trentennio dai suoi cultori, specialisti e non, risulta un ambito per molti versi ancora poco valorizzato, quando non addirittura emarginato.

Fra i molti studiosi che si sono certamente distinti nel sancire un passaggio nodale di mentalità e approccio nello studio della produzione letteraria infantile, una menzione particolare merita senz'altro Antonio Faeti<sup>5</sup>, promotore di un indirizzo innovativo di ricerca, seppure di natura prettamente pedagogica, e ancora oggi perpetrato dalla 'scuola bolognese'

---

<sup>3</sup> E. Beseghi, *Confini. La letteratura per l'infanzia e le sue possibili intersezioni*, in A. Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 69.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Cfr. A. Faeti, *Letteratura per l'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze 1977; e Id., *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972.

diretta da Emy Beseghi (succeduta al maestro nella cattedra di Letteratura per l'infanzia dell'Università di Bologna). A Faeti e alla sua scuola va senz'altro riconosciuto il merito di aver avviato approcci e metodologie d'indagine innovative nel settore, volte principalmente a promuovere un autentico recupero culturale dei testi per l'infanzia nel lungo periodo, ma senza tralasciare di valorizzarne, in sede di indagine, l'intrinseco potenziale euristico, così da poterli utilizzare anche come valide fonti per una ricostruzione del costume culturale ed educativo delle diverse epoche storiche.

L'intento di analizzare globalmente, cioè secondo un approccio fenomenologico e storico insieme, il variegato panorama delle opere per l'infanzia, rende pertanto necessario ai due studiosi, sulla scia delle direttive suggerite dallo stesso Marc Soriano, l'utilizzo di contributi derivanti dai più svariati ambiti disciplinari: storia e critica dei generi letterari *in primis*, ma anche storia della pittura e dell'illustrazione, filosofia del linguaggio e linguistica.

Su posizioni alquanto differenti si pone invece Anna Maria Bernardinis, protagonista e coordinatrice, già a partire dagli anni Settanta di svariate iniziative volte alla promozione di percorsi inediti di studi e di ricerca in questo settore. L'attenzione della studiosa si concentra in particolare sull'approfondimento critico delle problematiche epistemologiche sottese alla disciplina in questione, come premessa indispensabile a qualsiasi altra indagine, letteraria, storica o pedagogica, relativa al medesimo ambito di studi; e questo, allo scopo di individuarne quasi aprioristicamente, natura, caratteristiche e finalità specifiche. «Solamente a queste condizioni -sostiene la Bernardinis- l'assetto pluridisciplinare di un ambito di ricerca certamente complesso, in quanto

collocato nel punto di confluenza di molteplici competenze, potrà divenire organico, unitario, oltre che pienamente specifico e autonomo»<sup>6</sup>.

A porre alcune interessanti obiezioni alle drastiche posizioni della studiosa, fu non molto più tardi Pino Boero, professore straordinario di Letteratura per l'infanzia presso l'Università degli studi di Genova. Questi percepì infatti, negli orientamenti della collega, se non altro un eccesso di astrattezza nel considerare addirittura preliminare e dunque prioritaria la sola riflessione sull'istanza epistemologica della materia in questione.

Sarebbe infatti auspicabile ed anche più utile, a detta dello stesso studioso, un'opera di esplorazione e di scavo interpretativo che getti nuova luce sui caratteri storicamente assunti dalla Letteratura per l'infanzia, tanto nella sua valenza di “prodotto” artistico-letterario che in quella di autentica “esperienza” educativa.

Si è ritenuto pertanto opportuno accertare la validità di un simile criterio metodologico, attraverso la scelta significativa di tre libri per l'infanzia aventi per tema *il viaggio in Italia*, guidati dalla convinzione che esso potesse costituirne un perfetto terreno di verifica. In particolare, si è scelto di affrontare tale argomento, da una parte operando una riflessione teorica relativa alle componenti storico-culturali che hanno influenzato, nel corso dei secoli, la storia della letteratura per l'infanzia; dall'altra proponendo l'analisi testuale delle tre opere, scritte rispettivamente da tre autori diversi, cercando di individuarne le qualità linguistico-letterarie e quindi estetiche.

Il primo capitolo, dopo una breve puntualizzazione terminologica, necessaria comunque a circoscrivere l'oggetto in esame, passa in rassegna le principali tappe della storia della letteratura per l'infanzia sin dalle sue

---

<sup>6</sup> A. M. Bernardinis, *Letteratura giovanile*, in M. Laeng (a cura di), *Enciclopedia pedagogica* IV, La Scuola, Brescia 1990, coll. 6717-6732.

origini, evidenziandone però al suo interno, un primo importante segnale di cambiamento individuato nell'opera di Collodi.

La seconda parte del lavoro è invece dedicata esclusivamente al Novecento e si occupa di indagare, sulla base degli altri due testi scelti sul tema del viaggio in Italia, e cioè rispettivamente *Le mille e una Italia* di Giovanni Arpino e *Piccoli Vagabondi* di Gianni Rodari, la presenza di eventuali elementi di continuità o di rottura, di scambi e contaminazioni all'interno della produzione infantile di quegli anni.

La nostra indagine si propone perciò due obiettivi principali: il primo è quello di dimostrare come gli evidenti contenuti didattici così come gli intenti educativi caratterizzanti questo genere letterario, da una parte non ne costituiscano di fatto dei limiti inficianti o invalidanti in sé, dall'altra, non ne compromettano affatto la dimensione estetica e quindi la dignità letteraria che le è propria. Il secondo obiettivo è infine quello di verificare concretamente, sulla base dei testi presi in esame, l'indubbia capacità della produzione letteraria dedicata all'infanzia e all'adolescenza di contribuire in maniera tutt'altro che irrilevante alla formazione, sedimentazione e stratificazione della storia delle mentalità e dell'immaginario collettivo.



## 1. La letteratura per l'infanzia: un percorso inedito tra tradizione e innovazione

### **1.1 – Aspetti terminologici e suoi problemi interpretativi**

All'interno del variegato panorama delle produzioni letterarie di tutti i tempi, che nei secoli hanno subito i più diversi tentativi di classificazione e/o di normalizzazione in base a standard ritenuti di volta in volta definitivi e durevoli, l'insieme delle opere che compongono il settore della letteratura cosiddetta per l'infanzia, può forse essere considerato un'eccezione; suo primo e fondante 'tratto distintivo' sembra infatti essere in primo luogo proprio la sua inafferrabilità, ovvero la sua intrinseca e caratterizzante tendenza a sfuggire a ogni definizione totalizzante sia da un punto di vista puramente terminologico - ne è una prova il fatto che per tale settore non esista ancora una nomenclatura univoca (si parla di letteratura per l'infanzia, giovanile, per ragazzi e adolescenti ecc.) - sia per ciò che riguarda i suoi confini spazio-temporali. Mentre infatti risulta abbastanza semplice e talvolta intuitivo per ogni altro specifico genere del discorso (scientifico, didascalico, d'intrattenimento ecc.) individuarne la funzione estetica o extra-estetica (informativa, argomentativa, divulgativa ecc.), così come le modalità di esecuzione, la rispettiva progettualità nei confronti di una tradizione affermata, e ancora la destinazione di pubblico e i limiti cronologici, per la letteratura per l'infanzia, ogni tentativo di una ricognizione esaustiva e completa di tratti caratterizzanti sembra al contrario evidenziarne gli elementi di discontinuità e diversità rispetto agli altri generi di letteratura. Ciò che invece risulta evidente e di cui pertanto non si può non tener conto, è il bisogno di recuperare la complessità di questo specifico settore letterario, ancora lontano dal trovare, da una parte, una collocazione autorevole all'interno della nostra storiografia letteraria, dall'altra, una sistemazione teorica completa ed esaustiva. Come, con un

certo disappunto, sottolineano a più riprese P.Boero e C. De Luca, i vecchi manuali di letteratura infantile risultano infatti spesso del tutto inadeguati ad assolvere un simile compito oggi più che mai necessario; spesso essi si limitano «alla semplice elencazione di autori e opere per bambini» o al massimo «alla tranquilla degustazione di pagine ben scritte per dilettere e ammaestrare l'infanzia»<sup>7</sup>, trascurando del tutto o in parte approcci semantici diversi e più ampi che invece, la materia, dalla struttura tutt'altro che elementare, richiederebbe.

Ma cosa si intende per letteratura per l'infanzia? Con questa dizione ci si riferisce generalmente a un sapere che collega il libro o la lettura all'età evolutiva per scopi più o meno definiti. È evidente però quanto tale definizione, sebbene corretta, risulti fin troppo generica, relativamente ai singoli termini che la compongono ed eccessivamente vaga per quanti intendano indagarne scientificamente il complesso statuto epistemologico. Eppure, nonostante l'evidente imprecisione terminologica, la dizione di *letteratura per l'infanzia* pare non essere stata soppiantata del tutto e, nonostante alcuni sporadici, quanto inefficaci, tentativi di revisione, risulta ancora oggi la più impiegata in ambito specialistico e non.

Sarà bene pertanto chiarire preliminarmente «il significato di un significante che, negli ultimi cinquant'anni, è stato completamente stravolto»<sup>8</sup>.

I contributi più significativi verso una più profonda comprensione della disciplina e, conseguentemente, verso una sua più appropriata denominazione, provengono dagli studi più recenti del settore, oggi al centro di una vera e propria 'riscoperta'; particolarmente interessanti e ricchi di implicazioni risultano comunque quelli fornitici dalla studiosa

---

<sup>7</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. VIII.

<sup>8</sup> G. Marrone, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando Ed., Roma 2002, p. 7.

Renata Lollo, professore straordinario di Letteratura per l'Infanzia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

La novità della sua ricerca si coglie soprattutto nel tentativo di voler fornire della materia in questione un approccio diacronico e multidisciplinare, che non consideri cioè la letteratura per l'infanzia come una disciplina monolitica e dai confini 'dati' una volta per tutte, ma che tenga invece conto delle molteplici variabili storico-sociali che nel tempo hanno contribuito a plasmarla, influenzandola e modificandola, fino a farla diventare la materia complessa e composita che oggi conosciamo. A tale scopo, viene pertanto proposta un'interessante distinzione tra le due dizioni di letteratura *per* l'infanzia e letteratura *giovanile* in base al rapporto tra l'autore dell'opera e il suo presunto fruitore. Secondo la studiosa, infatti, le due nozioni, spesso confuse tra loro, quando non addirittura identificate, si presterebbero bene invece a interpretare due prospettive culturali diametralmente opposte, ma storicamente determinate. In particolare, la dizione di *letteratura per l'infanzia*, di cui già il 'per' contribuirebbe da solo ad evidenziarne l'intento finalistico, tenderebbe sì, a circoscrivere il proprio oggetto di destinazione, seppure in modo vago, ma da una prospettiva fortemente adultocentrica, tendente cioè a veicolare un preciso sistema di valori di cui l'adulto rappresenterebbe l'unico e indiscusso depositario. Tale prospettiva pone quindi l'accento su una concezione passiva dell'educazione per mezzo della lettura e identifica il giovane lettore esclusivamente con 'l'educando'.

Il lettore, per il solo fatto di leggere quel testo [da *Télémaque* a *Giannetto* ai molti citati e citabili], si trova introdotto in un itinerario educativo che non ha scelto.

Essere lettore, in questa impostazione, viene a coincidere con l'essere educando perché la sola alternativa è la non lettura<sup>9</sup>.

Sulla base di simili presupposti, appare forse più appropriato, secondo R. Lollo, parlare di *letteratura per l'infanzia* riferendosi in particolare alla produzione ottocentesca fino a quella del periodo fascista, fortemente caratterizzata appunto da una comunicazione di valori dai connotati fortemente autoritari. Diversamente, la dizione di *letteratura giovanile* connoterebbe il proprio oggetto destinatario di una forte valenza culturale oltre che anagrafica, ponendo l'accento sull'idea di "proposta" (e non di imposizione) di un determinato percorso educativo o sistema di valori. La profonda differenza rispetto alla dizione più antica è da ricercarsi soprattutto nella nuova centralità assegnata in questa, al giovane lettore per il quale viene ora postulata l'assoluta autonomia nella scelta del progetto educativo che lo riguarda.

La *letteratura giovanile* - sostiene Anna Maria Bernardinis - «è quella che è scelta ogni volta con libertà interiore, con la curiosità della scoperta, con la capacità di mettersi in discussione e la volontà di imparare, quale che sia l'età anagrafica del lettore»<sup>10</sup>.

Tuttavia - chiarisce la nostra studiosa - «non è davvero poco sostenere che la letteratura per l'infanzia e la letteratura giovanile si riconoscono nel definirsi entrambe innanzitutto *letteratura* senza aggettivi», dal momento che si tratta nel complesso di «opere connotate da una scrittura che, pur di qualità estremamente diversificata, possiede segni di autonomia, di libertà creativa, e manifesta quindi la presenza della responsabilità autoriale»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> A. M. Bernardinis, *Pedagogia della lettura e della letteratura*, in A. Ascenzi (a c. di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 63.

<sup>10</sup> Ead., *Narrazione e pedagogia*, in ivi, p. 64.

<sup>11</sup> R. Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in ivi, p. 40.

## 1.2 - Le origini e le prime differenziazioni dei generi

Secondo una prassi consueta e largamente adottata da gran parte dei manuali di storia letteraria, si è soliti far coincidere ogni primo approccio allo studio di un qualsiasi 'genere letterario' con l'identificazione delle sue coordinate spazio-temporali, cogliendone in primo luogo l'*archè* (in genere identificato o in una data precisa o più in generale nell'indicazione del secolo cui farne risalire l'origine), per proseguire poi con l'indagarne gli sviluppi nel tempo e nello spazio ed eventualmente la fase di decadenza (anch'essa ben inquadrata cronologicamente). Anche da questo punto di vista la nostra materia risulta se non altro spiazzante; uno dei primi ostacoli a una classificazione coerente della letteratura per l'infanzia all'interno della letteratura *tout court* si riscontra infatti già a partire dall'individuazione delle sue origini. A questo proposito sarà pertanto necessario preliminarmente distinguere un doppio piano di analisi che indagherà, da punti di vista diversi ma non contrastanti, il complesso rapporto che la nostra materia instaura tra i suoi "oggetti" e l'utenza cui essi sono destinati.

Il primo, si propone di individuare, all'interno del generale panorama della letteratura per l'infanzia, gli inizi delle sue prime differenziazioni di generi che, come si vedrà, non implicano necessariamente una restrittiva selezione dei suoi destinatari; l'altro invece avrà come obiettivo quello di indagare i presupposti storico- politici, sociali e antropologici che porteranno alla nascita di un *genere* letterario propriamente detto, ovvero di una «produzione consapevole dei propri scopi, degli spazi culturali da occupare, dei compiti da assolvere»<sup>12</sup> nei confronti di un pubblico stavolta ben circoscritto.

Premessa fondamentale di ogni possibile dibattito sulla storia delle origini di un sapere complesso come la letteratura per l'infanzia, resta

---

<sup>12</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. VII.

comunque il dato inconfutabile che la sua sia da considerarsi una storia *diversa*, dai confini non "dati" una volta per tutte bensì in perpetuo mutare, in quanto resi costantemente oggetto di contaminazioni e interscambi provenienti dalle più diverse discipline, generi, o sottogeneri più o meno specialistici.

Secondo il primo dei due campi di indagine menzionati, sostenuto con forza in particolare dalla studiosa Gianna Marrone, sarebbe possibile individuare le origini della letteratura per l'infanzia, relativamente ai generi di cui si compone, risalendo a una fase di oralità in cui è ancora difficile, se non impossibile, parlare di "Letteratura" in senso stretto (in quanto concetto irrimediabilmente legato alla forma scritta). Pertanto, sarebbe lecito «aprire un discorso sulla letteratura per l'infanzia partendo dal concetto non di letteratura scritta bensì di letteratura orale»<sup>13</sup>. Se tale assunto è da considerarsi valido per la letteratura in generale, tanto più lo sarà allora per quel particolare settore di essa rivolto specificamente all'infanzia.

Tale teoria, che scorge le origini dei generi che oggi vengono comunemente attribuiti alle fasce infantili, nella fase della cosiddetta *oralità primaria*, prende le mosse da una metafora, di tradizione fortemente consolidata, che nel tempo si presterà a fornire a vari livelli paradigmi interpretativi e di giudizio cui confrontare la realtà allo scopo di spiegarla. Si tratta della metafora organica delle "età" della civiltà umana.

Anche in questo caso, la storia del genere umano è assimilata alle varie età della vita (nascita, infanzia, giovinezza, maturità, morte) per dimostrare come, sin dalle primissime fasi dell'infanzia, l'uomo impari innanzitutto a parlare poi a scarabocchiare e disegnare e solo successivamente a leggere e scrivere. Allo stesso modo, nell'ampio arco della storia umana, bisognerà aspettare molto tempo prima di arrivare a parlare di una letteratura scritta.

---

<sup>13</sup> G. Marrone, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 31.

Fatta quindi questa premessa, passando in rassegna i principali generi oggi acquisiti come specificamente appartenenti al settore dedicato all'infanzia (fiaba, favola, filastrocca, leggenda), troveremo in effetti che molte sono le assonanze con quei racconti, un tempo tramandati solo oralmente, che coinvolgevano indistintamente adulti e bambini, assolvendo funzioni molto più complesse e formando un vero e proprio bagaglio di saperi collettivi. In conclusione, secondo questa interpretazione, confermata peraltro da un'attenta analisi epistemologica delle opere relative a ciascun genere, i veri archetipi, ovvero il retroterra letterario delle prime differenziazioni funzionali dei generi 'infantili', sarebbero quindi da individuare in quella ricca e variegata gamma di miti, riti, leggende, dei quali manterranno sempre intatta nel tempo, la materia narrativa e popolare, oltre che il linguaggio prettamente simbolico e allusivo.

Tuttavia, come già chiarito preliminarmente, è possibile individuare ancora un altro piano di analisi che, parallelamente al primo e non tuttavia contraddicendolo, si interroga sul problema delle origini della letteratura per l'infanzia. Quest'ultimo, si pone stavolta come obiettivo principale, quello di individuare, sulla base di fondate ricerche di matrice storica e socio-culturale, oltre che letteraria, la genesi di una letteratura per l'infanzia in quanto settore disciplinare "ufficiale", finalmente inserito in un preciso circuito editoriale. A questo proposito, quasi tutti gli studiosi del settore, così come la grande maggioranza degli autori di storia letteraria, risultano abbastanza concordi nell'affermare che tale fenomeno si sia verificato solo a partire dal XVII secolo.

Per comprendere le ragioni profonde di un simile scarto temporale, sarà opportuno menzionare un percorso di studi che ha preso corpo solo in anni abbastanza recenti, a partire da alcune grandi correnti storiografiche, in particolare la scuola francese delle «Annales». Si tratta di un «fascio di

prospettive di ricerca»<sup>14</sup> volte a tracciare per la prima volta una vera e propria storia dell'infanzia che si situi però all'intersezione di interessi divergenti, spaziando dalla storia sociale (intesa soprattutto come storia *delle marginalità*), a quella del quotidiano e dell'ideologia (nella sua triplice «funzione di consenso-controllo-dominio»), nell'innovativa prospettiva di una «storia antropologica» di più ampio respiro.

La scoperta del concetto stesso di "infanzia", che tale dimensione di ricerca si propone dunque di ricostruire ora dialetticamente, a differenza di quanto si possa pensare oggi, è possibile rintracciarla solo a partire dall'Età Moderna. Prima di allora infatti, né esisteva ancora una chiara differenziazione fra l'infanzia e le altre età della vita, né tanto meno essa era dotata di una propria identità sociale specifica; come poteva dunque essere anche solo pensabile una produzione letteraria a essa specificamente dedicata?

Sebbene oggi si tenda convenzionalmente a far coincidere il XVII secolo con l'inizio di una letteratura *per l'infanzia*<sup>15</sup>, occorre tuttavia precisare che, soprattutto per quanto riguarda la situazione nazionale, si tratta ancora per lo più di testi letterari nati da un rinnovato interesse per le antiche tradizioni dei racconti popolari (fiabe *in primis*), allo scopo di recuperarli in tutto o in parte. Si tratta, dunque, di opere originariamente destinate a un'utenza adulta, che solo in una fase successiva si presteranno a diventare libri espressamente *dedicati* alle fasce infantili. Ne è un esempio la celebre raccolta di fiabe di G. Basile (1574-1632), il cui titolo (*Lo cunto de li cunti overo Lo trattenemiento de' peccerille*) potrebbe forse trarre in inganno, dal momento che «il riferimento all'infanzia contenuto nel sottotitolo [...] non indica una vera e propria destinazione dell'opera a un pubblico di bambini, ma piuttosto il *tono infantile* e *fiabesco* che

---

<sup>14</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Dedalo, Bari 1985, p. 9.

<sup>15</sup> Cfr. G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Milano 1996, p. 790.



l'autore vuole dare alla narrazione»<sup>16</sup>. Basile segna tuttavia con la sua opera più celebre un importante momento di passaggio, sebbene non ancora attecchibile in Italia, da una letteratura essenzialmente per adulti, che affonda le proprie radici nelle forme originarie e «ingenua» dei racconti popolari e mitologici di tradizione orale, a una produzione letteraria finalmente consapevole della propria utenza e dei propri destinatari, giunta in un certo senso "per caduta" al pubblico infantile. Si pensi per esempio all'opera del francese Charles Perrault (1628-1703) dal titolo *Histoire ou contes du temps passé. Les contes de ma mère l'Oye* (1697) più comunemente nota come i *Racconti di mamma Oca*. Pur presentando la medesima struttura narrativa che ripropone, alla stregua del suo archetipo italiano, tradizioni orali e raccolte fiabesche di varie origine, oltre all'esplicita destinazione a un pubblico infantile, il vero elemento di novità è probabilmente da ricercarsi in quello che Franco Cambi chiama «atteggiamento verso l'infanzia»<sup>17</sup>. Il nostro studioso ribadisce infatti, come esso non sia affatto classificabile nella sfera delle acquisizioni naturali o innate, quanto piuttosto in quella di matrice prettamente storica, e che pertanto tale fenomeno debba essere indagato diacronicamente, come prodotto delle società e delle culture susseguitesì nelle varie epoche.

Solo accogliendo tale premessa è possibile comprendere le ragioni del notevole ritardo italiano rispetto al resto d'Europa, nell'elaborazione di una produzione letteraria ufficialmente destinata all'infanzia. In particolare, se si esamina la situazione di alcune grandi nazioni europee, non sarà difficile accorgersi di come già sul finire del XVII secolo e l'inizio del secolo successivo, la riflessione sulla «scoperta/comprendimento» dell'età infantile fosse già frequente oggetto di dibattito tra i più rappresentativi organi istituzionali, sia politici che culturali. Francia, Inghilterra e

---

<sup>16</sup> Ibidem; mio il corsivo.

<sup>17</sup> Cfr. F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p. 9.

Germania furono tra le prime nazioni che intuirono l'esigenza di dedicare spazi adeguati, sia a livello di servizi pubblici, che di iniziative private, specificamente indirizzati al settore infantile, potendo contare sulla fruttuosa collaborazione tra intellettuali e organi politici.

Tra i principali ostacoli alla realizzazione di un progetto organico e coerente che ponesse finalmente al centro dell'attenzione l'infanzia, età dell'apprendimento per eccellenza, rimaneva la difficoltà di rendere accessibile anche alle fasce sociali più emarginate una cultura fino a quel momento elitaria, nonostante la diffusione del libro stampato avesse permesso un incremento della produzione libraria per nulla indifferente. Nell'ambito delle molteplici proposte avanzate da intellettuali, politici, uomini di chiesa, per ovviare a un simile problema, particolarmente degna di nota fu l'opera di Jan Amos Komenský (Nivnice, Moravia 1592-Amsterdam 1670), più comunemente conosciuto in Italia come Comenio, considerato non a caso il padre della moderna pedagogia. Con la sua opera dal titolo *Orbis sensualium pictus* (1658) propose infatti un rinnovamento radicale dei metodi di alfabetizzazione, proponendo innanzitutto una cultura "democratica" cioè accessibile a tutti senza alcuna distinzione, ma anche una cultura "del sentire" basata sul principio per il quale «tutto ciò che cade sotto lo sguardo *deve essere presentato correttamente ai sensi* perché lo si possa capire a fondo»<sup>18</sup>.

L'ambizioso obiettivo che il nostro autore si propone di raggiungere è quello di rendere il momento dell'apprendimento il più semplice e piacevole possibile per chiunque, compito, questo, affidato al «sussidio didattico» (l'*Orbis* appunto), che utilizza le figure accanto al semplice codice verbale; tuttavia non basteranno le innovative teorie di Comenio a contrastare un diffuso e radicato pregiudizio nei confronti dell'uso

---

<sup>18</sup> G. A. Comenio, *Il mondo sensibile*, in G. Marrone, *Storie e generi* cit., p. 54.

dell'immagine a fini didattici, considerata, ancora fino a tempi recentissimi, un fastidioso elemento di disturbo alla lettura.

Un'altra importante tappa nella "scoperta" dell'universo infantile fu senza dubbio segnata, circa un secolo dopo, dall'opera pedagogica di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): l'*Émile, ou De l'éducation* (1762). Pur senza entrare nello specifico delle teorie educative che l'opera contiene (chè esulerebbero dal campo di indagine che si è scelto di esaminare), basti dire che il prezioso contributo del pensatore svizzero concorrerà senz'altro a aprire importanti «squarci di "visione" sulla realtà profonda dell'età infantile»<sup>19</sup>; in primo luogo ciò comporterà un radicale ribaltamento del tradizionale «atteggiamento verso l'infanzia», percepita fino a allora come semplice momento di transizione in vista dell'età adulta; di contro, affermandone, invece, la specifica "autonomia/alterità" rispetto alle altre età della vita, e in pieno accordo col principio del "piacere dell'apprendimento" (sostenuto già un secolo prima da Comenio), proporrà l'introduzione di strumenti utili a tale scopo. Si tratta del primo timido tentativo, per certi versi ancora anacronistico, innanzitutto, di ritagliare, all'interno del più vasto *corpus* delle opere letterarie, un settore specifico da dedicare esclusivamente alle fasce infantili, e in secondo luogo, di proporre una prima embrionale differenziazione tra letture prettamente educativo-didascaliche e letture invece semplicemente "interessanti" e dal carattere divulgativo.

Sebbene poi, nella realtà dei fatti, le teorie di Rousseau, come anche quelle di Comenio, non riuscirono in effetti a tradursi coerentemente in effettiva pratica educativa, risulta senza dubbio decisivo il loro contributo: è a partire dal lavoro di questi due autori che di fatto discende storicamente l'idea stessa di una letteratura 'infantile' specializzata e di settore.

---

<sup>19</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p. 12.

### **1.3 - La letteratura per l'infanzia allo specchio: nascita e sviluppo di un genere letterario**

Alla luce dei cenni storici fin qui esposti, risulterà pertanto evidente l'importante ruolo pionieristico svolto da alcune nazioni europee nel campo della letteratura per l'infanzia e il debito di riconoscenza che la più giovane produzione nazionale nel medesimo ambito avrebbe con esse contratto.

A tal proposito, al fine di fornire un quadro più completo ed esaustivo possibile dei progressi conseguiti in Italia dalla letteratura infantile, dalle sue origini fino ad oggi, urgerà ribadire la necessità di un vivo e costante dialogo con le opere straniere di volta in volta tradotte in Italia, che non si limiti quindi a un'elencazione vana e fine a se stessa delle possibili somiglianze e differenze tra esse ravvisabili, ma che diventi invece un vivo e proficuo confronto con le opere e gli autori che hanno, talvolta inaspettatamente, segnato tappe importanti nella storia della nostra produzione letteraria per l'infanzia.

In conclusione non si potrà che constatare la veridicità di quanto affermato da due dei più autorevoli studiosi del settore come Boero e De Luca, che nella prefazione della loro opera insistono nel chiarire il loro criterio metodologico e interpretativo, basato sull'assunto che:

L'insieme delle opere tradotte costituisce, all'interno del generale sistema letterario italiano, un sottosistema con un proprio sviluppo storico e un'articolata varietà interna. Se attentamente indagato [tale criterio metodologico], svela tendenze culturali, aperture e chiusure, suggestioni, intolleranze e rifiuti che via via hanno caratterizzato la storia culturale<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. X.

Per cause che sono da ricercarsi nella diversa situazione politica e in una più avanzata organizzazione degli apparati socio culturali, già dalla prima metà del XVIII secolo è possibile segnalare la coesistenza, in alcune parti d'Europa, di due opposte «linee di tendenza» nell'ambito della vasta produzione letteraria per l'infanzia, la cui influenza non tarderà a farsi sentire anche in Italia grazie alle numerose traduzioni, ma anche ad accurati riadattamenti di fatto affidati alla «discrezionalità» dei vari editori italiani, e, forse proprio per questo, accolti con un immediato, e a volte del tutto inaspettato, successo di pubblico.

La prima coincide con un gruppo di opere che, sebbene nate con finalità pedagogiche, bene si prestano a essere accolte e apprezzate anche da un pubblico adulto, mostrandosi aperte, in quanto a proprietà stilistiche, linguistiche e di contenuto, a una letteratura «amena» e d'intrattenimento. L'altra linea di tendenza può invece essere identificata con tutte quelle opere scritte e pensate appositamente per bambini (in genere da esperti del settore) a scopi puramente formativi e didattici.

Nell'ottica di un'analisi non superficiale degli effetti che tale diversificazione interna procurò alla nascente produzione nazionale destinata all'infanzia, si rileverà come, a partire dall'Ottocento, si registri in Italia una schiacciante prevalenza della seconda tendenza rispetto alla prima. Sebbene, infatti, quel secolo venga ricordato come il grande momento della letteratura infantile in Italia, non si potrà tuttavia negare quanto esso abbia pure profondamente determinato, in questo specifico settore, una serie di vincoli educativi e pregiudizi pedagogistici che lo hanno di fatto tenuto, per così dire, «in ostaggio» fino a tempi recentissimi. Tale fenomeno non sembra affatto casuale ma pare anzi assumere, nella più generale situazione italiana degli anni immediatamente precedenti l'Unità, tutto il peso di una scelta programmatica di natura politica e insieme culturale.

Sarà pertanto in un simile contesto di profonda aporia e di «impossibilità di identificare qualsiasi sviluppo unitario»<sup>21</sup> che ne andranno ricercate le cause e le premesse storiche e antropologiche. Prima di entrare nel vivo di alcuni problemi più specifici relativi alla nostra materia, non sarà inutile altresì ribadire ancora una volta il profondo legame esistente tra la storia della letteratura per l'infanzia e «la storia sociale dell'infanzia». Quest'ultima ne costituisce per così dire «la struttura portante»<sup>22</sup>, determinandone gli sviluppi più significativi, dal momento che, come si è visto, si fonda sul principio basilare secondo il quale «l'infanzia e la fanciullezza si delineano come itinerari *dentro* la società e guidati dalla società»<sup>23</sup>, e non possono pertanto essere scoperti e compresi prescindendo da un'analisi approfondita del contesto storico, politico e sociale da cui si originano.

Per questo motivo tale percorso di ricerca ha visto sempre più coinvolti in un assiduo lavoro sinergico motivato da una forte comunione di intenti non solo storici della pedagogia ma anche storici della politica e delle istituzioni, al fine di fornire una lettura più adeguata (meno ideologica) dell'evoluzione, delle sue condizioni di vita e del suo ruolo sociale, una ricostruzione meno uniforme e più articolata dei vari "eventi" che riguardano i fanciulli.

Ciò che in particolare è stato evidenziato, per quanto riguarda la situazione italiana nell'Ottocento, è innanzitutto la possibilità di stabilire, a partire dalla "scoperta" dell'infanzia e dal suo riscatto sociale (avvenuto già nel Sei-Settecento), una ulteriore «periodizzazione interna» al suo percorso storico, che proporrebbe di assumere convenzionalmente l'anno 1860 come fattore discriminante di un doppio stadio di sviluppo all'interno della storia sociale dell'infanzia e quindi della produzione culturale ad essa

---

<sup>21</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia* cit., p. 3.

<sup>22</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p. 10.

<sup>23</sup> *Ivi.*, p. 39; mio il corsivo.

inevitabilmente legata, allo scopo di fornirne, oltre a un'interpretazione storico-antropologica, anche un'immagine o modello ideologico.

Il primo stadio risultante da una simile ipotetica periodizzazione coinciderebbe pertanto con la fase immediatamente successiva alle lotte risorgimentali che videro le nuove classi dirigenti impegnate ora nella promozione di una cultura nazionale omogenea e nella corsa al raggiungimento dei due obiettivi determinanti e necessari a tale scopo: da una parte, una generalizzata ridefinizione dei rapporti tra istituzioni statali e forze culturali, in seguito alla netta spaccatura verificatasi tra di esse negli ultimi anni; dall'altra, una perentoria operazione di indottrinamento del "popolo", al fine di renderlo «parte attiva nella vita sociale e politica di un "risorgimento" italiano»<sup>24</sup>.

Sul primo versante, l'iniziativa senz'altro più decisiva fu quella di concedere ai nuovi ceti intellettuali e alle forze culturali da essi rappresentate un ruolo non più marginale, ma finalmente determinante nelle scelte sociali e politiche oltre che in quelle strettamente culturali; e ciò fu reso possibile grazie a una massiccia riorganizzazione e a una rinnovata attenzione verso istituzioni specifiche come Scuole, Università, Accademie, Biblioteche, deputate alla creazione di nuovi modelli culturali che rispondessero alle esigenze del nascente stato unitario<sup>25</sup>.

In tale contesto di rinnovata vitalità e dinamismo da parte dei ceti intellettuali non va tuttavia dimenticato quanto, su un altro versante, l'educazione del popolo si prospettasse come il vero «fulcro d'ogni rinnovamento civile e politico»<sup>26</sup>.

Fu, perciò, grazie all'iniziativa di alcuni autorevoli intellettuali dell'epoca che si fece strada per la prima volta l'idea di «un'istruzione morale, religiosa, *popolare*, universale», che trovò compimento in una serie

---

<sup>24</sup> G. Marrone, *Storia e generi* cit., p. 82.

<sup>25</sup> Cfr. G. Ferroni, *Profilo storico* cit., pp. 757- 759.

<sup>26</sup> Cfr. G. Marrone, *Storia e generi* cit., p. 57.

di iniziative «di carattere pedagogico-filantropico» come per esempio l'istituzione di asili d'infanzia, scuole serali o itineranti, biblioteche popolari<sup>27</sup>.

La situazione di estrema frammentarietà geo-politica in cui versava l'Italia in quel preciso momento storico comportò uno sforzo ancora maggiore da parte del suo ceto dirigente, cui era stato assegnato l'arduo compito di formare una «comunità civile, al passo con i moderni paesi d'Europa».

Anche sul versante della produzione letteraria, tutta volta ormai in direzione di una cultura di massa, se da una parte pareva ormai inevitabile la necessità di piegarsi alle nuove leggi del nascente mercato librario e pubblicistico e di adattarsi all'inedita esigenza di una «moderata evasione nell'immaginario» da parte di un pubblico medio-borghese, operoso, concreto e ispirato ai più avanzati modelli europei, dall'altra non fu altrettanto possibile non scontrarsi con la desolante situazione di analfabetismo dominante, miseria, emarginazione sociale, spesso accompagnata da fenomeni di microcriminalità e vagabondaggio, ampiamente diffusa tra i ceti proletari e subalterni.

A un'analisi più approfondita si noterà poi come la stessa localizzazione geografica di queste due realtà sociali, così diverse eppure coesistenti, rispecchi perfettamente le paradossali differenze caratterizzanti il nostro Paese appena prima dell'Unità (ma che si protrarranno ancora per molto tempo), tra alcune aree settentrionali più aperte alle influenze e ai miti della società transalpina e zone del meridione meno industrializzate e condannate, fin quasi alla metà del secolo successivo a una profonda arretratezza.

Allo stesso modo, anche la condizione dell'infanzia nella prima metà dell'Ottocento, risentirà inevitabilmente di un simile dualismo conforme a

---

<sup>27</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 3, 7-10; mio il corsivo.



logiche di classe diametralmente opposte, sviluppando progressivamente una duplice identità su cui andranno modellandosi, come afferma Franco Cambi, anche due specifiche «immagini» culturali: l'una tipicamente borghese, che godrà della maggiore visibilità invadendo letteralmente gran parte della produzione letteraria ufficiale (testi scolastici *in primis* ma non solo), l'altra invece "popolare" e "invisibile" in quanto «priva di strumenti efficaci -cioè diffusi e ascoltati- di espressione (a parte la novellistica, le canzoni popolari, etc.)»<sup>28</sup>.

In tale contesto andrebbe quindi inscritto quel fenomeno di "trasfigurazione" per cui le due principali figure d'infanzia, storicamente originatesi da una specifica ideologia sociale, e di cui inevitabilmente portano impresse «le stimate», sembrano subire una sorta di trasposizione in tipi o modelli ideali che, innalzati a veri e propri paradigmi sociali, sperimenteranno modalità inedite ma divergenti di espressione e diffusione. Si assisterà pertanto, nello specifico, a una vera e propria occupazione/cattura dell'infanzia da parte del mondo adulto o almeno di quella sua ristretta cerchia che proprio in quegli anni stava mettendo a punto un mirato progetto di uniformazione delle coscienze, al fine di costruire una cultura nazionale omogenea e coesa. In questo contesto la scuola assumerà un ruolo determinante e totalizzante venendo ora scelta come privilegiato terreno di applicazione di un'esplicita politica di alfabetizzazione, atta a conseguire un'omologazione linguistica che andasse di pari passo con quella politica del Paese. L'idea di una lingua comune non soltanto letteraria, ugualmente praticata da tutti i cittadini a prescindere dalla classe sociale o dalla regione di appartenenza, sembrava infatti ancora lontana dal realizzarsi concretamente e le cause sarebbero da ricercarsi - afferma Giulio Ferroni - oltre che nella secolare differenziazione regionale, anche e soprattutto nella vitalità dei dialetti

---

<sup>28</sup> Cfr. F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, p. 12.

(spesso adottati anche nella conversazione delle classi colte), che rendevano l'italiano una «lingua straniera in patria»<sup>29</sup>.

L'istituzione scolastica sembrò pertanto subire essa stessa una profonda omologazione interna nelle forme e nei contenuti, cioè nei programmi da proporre e nei suoi principali mezzi di divulgazione: i testi scolastici.

Non si potrà fare a meno di notare allora come, nel momento stesso in cui la letteratura per l'infanzia viene finalmente ad assumere un ruolo di prim'ordine all'interno del generale panorama editoriale, essa si rivolga inizialmente a un'unica categoria infantile, quella appunto degli scolari; ne conseguirà che, ogni giudizio in termini qualitativi, inerente ai libri per bambini, verrà da allora (e almeno fino al secolo successivo) valutato solo in base a una loro più o meno ampia diffusione scolastica. Per lungo tempo si è cercato di stabilire se questi testi potessero o no entrare di diritto a far parte della letteratura per l'infanzia propriamente detta o se, invece, fossero da considerarsi come un genere a sé stante, sebbene specificamente indirizzato alle fasce infantili; il dubbio nasceva dal fatto che gli stessi testi adottati dalle scuole rispecchiavano perfettamente i parametri stilistici e contenutistici adottati dalla tradizione corrente nell'identificazione del "classico" per bambini per antonomasia; in altre parole non esisteva ancora di fatto una distinzione effettiva tra letteratura educativa e letteratura divulgativa per bambini, in quanto la seconda non veniva neppure lontanamente contemplata come possibile alternativa alla prima.

Tuttavia nell'ambito di una più esaustiva descrizione diacronica del genere letterario che si è scelto di analizzare, non sembra trascurabile un'analisi che includa anche quel vasto *corpus* che ne ha per così dire costituito il punto di partenza e da cui evolveranno, soprattutto a partire dal secondo Novecento, modalità inedite di creazione e percorsi alternativi di

---

<sup>29</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia* cit., pp. 10-12.

interpretazione. Non di meno, ci si potrà facilmente rendere conto del fatto che a lungo e per intere generazioni, si trattò degli «unici libri sui quali, nel bene e nel male, si è svolta (e si svolge?) una qualche parvenza di prima formazione»<sup>30</sup>.

Sulla base di tale premessa non si potrà pertanto non menzionare l'importante iniziativa promossa nel 1833 dalla *Società fiorentina per l'istruzione elementare* composta da illustri intellettuali del tempo (Gino Capponi, Neri Corsini, Cosimo Ridolfi, Raffaello Lambruschini, Pietro Thouar solo per citarne alcuni)<sup>31</sup> che, mossi da idee liberali e riformiste bandirono un concorso per un libro «che servisse di lettura e d'istruzione morale per i ragazzi dai sei ai dodici anni»<sup>32</sup>, in cui cioè «[fossero] i giovinetti iniziati a tutti quei doveri che l'uomo dabbene deve poi adempiere nel progresso della vita»<sup>33</sup>; vincitore al terzo bando (1836) del concorso fu quello che verrà unanimemente decretato come «prototipo del perfetto libro di testo»<sup>34</sup>: il *Giannetto* di Luigi Alessandro Parravicini (1800-80). In esso sono, infatti, sapientemente intrecciati tutti quei tratti tipici dell'intera produzione letteraria ufficiale che nell'Ottocento verrà dedicata all'infanzia: l'impianto generale di carattere enciclopedico, il pedante nozionismo, la spiccata valenza educativa e morale, la persistente traccia ideologica tendente all'omologazione dei modi di pensare o agire, sovente camuffata da finto perbenismo. Si veda, a titolo di esempio, un significativo passo dell'opera in cui, dietro la menzione, solo apparentemente innocua, del dovere morale di impedire ai poveri l'uso del tabacco, si celi invece un ambiguo e pericoloso riferimento alle diverse

---

<sup>30</sup> Ivi, p. IX.

<sup>31</sup> Cfr ivi, pp. 7-10, 20.

<sup>32</sup> V. Battistelli, *La letteratura infantile moderna*, Firenze, Vallecchi 1923, p. 9.

<sup>33</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura cit.*, p. 320.

<sup>34</sup> Ivi, p. 12-13.

“varietà” di uomini esistenti di cui - scrive Parravicini - quella bianca (pare essere) «più bella, più forte, più ingegnosa di tutte»<sup>35</sup>.

Nello specifico l'opera si presenta come «romanzo di un'ascesa sociale» quella del protagonista Giannetto, la cui vicenda umana, narrata in termini di esemplarità, viene ad assumere, in un percorso "a tappe", i tratti di un vero e proprio «tirocinio sociale». Egli rappresenta infatti - per dirla con Boero e De Luca - «una sorta di *self made man* all'italiana», un modello da imitare e diffondere in quanto portavoce indiscusso dei valori dominanti, quali il dovere, il rispetto della patria, l'«urbanità de' modi», l'intraprendenza, la caritatevole generosità verso i meno fortunati. In un significativo passo dell'opera si legge:

Giannetto sentivasi ricompensato per l'oro, che profondeva nella scuola de' Mestieri e nelle macchine, dalla certezza, ch'egli promoveva la felicità degli uomini [...] Si videro i buoni effetti di queste istituzioni. [...]; e lo chiamavano il *benefattore della patria, il padre de' poveri*»<sup>36</sup>.

Anche da un punto di vista puramente estetico, l'opera pare concepita secondo parametri non certo casuali ma rispondenti, da una parte, ai limiti imposti da una tecnica tipografica ancora piuttosto arretrata, che richiedeva tempi e costi di produzione non indifferenti, dall'altra a precisi dettami pedagogici intrisi di un paternalismo «censorio e predicatorio, affettuosamente autoritario, ossessionato dal deontologico»<sup>37</sup>. Il prodotto risultante era esattamente tutto ciò che oggi considereremmo totalmente inadatto a essere fruito da un pubblico infantile, ma che invece per tutto l'Ottocento e oltre rappresentò l'unico

---

<sup>35</sup> L. A. Parravicini, *Giannetto* in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 14.

<sup>36</sup> Ivi, p. 13.

<sup>37</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p. 12.

modello cui conformare ogni altro libro per bambini, concepito quindi esclusivamente con finalità educative e saldamente ancorato alle rigide regole del pedagogismo borghese. Una rapida panoramica dei titoli più famosi basterà a prendere atto di ciò: *Il giovinetto drizzato alla bontà al sapere all'industria* (1838) e *Il buon fanciullo* (1840) di Cesare Cantù; *Enciclopedia de' fanciulli* (1819) di G. B. Rampoldi; *Favole sopra i doveri sociali* (1830) di G. Perego<sup>38</sup>.

Si trattava di veri e propri tomi composti di molte pagine (a volte più di 400!), assolutamente privi di illustrazioni (considerate dannose ai fini dell'apprendimento) e interamente scritti in un unico carattere, per giunta di dimensioni molto ridotte; lo stile era, infine, come si potrà facilmente intuire, pedante e spesso noioso.

Eppure le numerose ristampe del *Giannetto* (ben sessantanove dal 1837 al 1910) in diverse parti d'Italia, e un suo pressoché totale monopolio in ambito scolastico sembrerebbero non trovare conferma nelle notizie riportate da Vincenzina Battistelli secondo cui:

Il *Giannetto* fu subito sottoposto ad acri censure come opera scialba ove né vita, né storia si coloriscono mai, filastrocca di pedanti lezioni senza che un soffio d'arte e di amore susciti un carattere, una personalità, un educatore, un fanciullo vero, in tanto materiale accumulato<sup>39</sup>.

Il motivo di tale apparente contraddizione va senza dubbio ricercato nella condizione di ambivalenza essenziale che la letteratura per l'infanzia sviluppa in quel particolare momento storico che ne rappresenta, oltre che l'ufficiale atto di nascita, anche il suo *acmé*. Essa viene infatti investita dalla spinta di due forze "uguali e contrarie": da una parte una forte

---

<sup>38</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura* cit., p. 22.

<sup>39</sup> V. Battistelli, *La letteratura infantile moderna*, cit. p. 15.

tendenza al rinnovamento e alla ricerca di percorsi alternativi e inesplorati, dall'altra il timore di non riuscire a preservare il binomio alfabetizzazione/letture, che ne aveva costituito la sua originaria e fondante ragion d'essere. Sarà appunto la netta prevalenza di quest'ultima a caratterizzare l'intera produzione letteraria ottocentesca per l'infanzia, provocando in essa un forte atteggiamento di diffidenza e di chiusura e un attaccamento quasi ossessivo verso norme e divieti in difesa delle proprie rigorose certezze.

Alla luce di ciò, si comprenderà pertanto la precisa volontà programmatica, messa in atto dalle autorità competenti, di offrire, in maniera reiterata e insistente, una scelta ristretta di testi e tutti ugualmente ritenuti adatti a svolgere tale progetto di potere/controllo sulle finalità didattiche e di omologazione ai medesimi valori ideologici. Per quanto risulti superfluo ribadirlo, il *Giannetto* di Parravicini rientra a pieno titolo in quest'ultima categoria di libri, anzi ne rappresenta l'archetipo su cui si conformeranno tutti gli altri; basti dire che, oltre a essere abitualmente adottato nelle scuole come libro di lettura, in alcune aree regionali venne persino offerto in premio agli scolari più meritevoli<sup>40</sup>.

Il mercato dei libri educativi si avviava pertanto a diventare il più ambito da parte dell'industria editoriale ottocentesca che, una volta appurato il sicuro successo in termini di vendite e distribuzione ad ampio raggio, iniziò sempre più a investire in tale settore i propri capitali, sia proponendo riadattamenti o ristampe aggiornate dei classici della letteratura didascalica (il «*Giannetto*» *in primis*), sia anche promovendo progetti e collane specifiche per l'infanzia relative al medesimo settore.

Su un altro versante si assiste contemporaneamente al rapido sviluppo di un'altra categoria di libri, altrettanto redditizia in termini economici e accolta favorevolmente da strati di pubblico sempre più ampi

---

<sup>40</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura* cit., p. 320.

e diversificati. Essa appare segnata dalla medesima impronta didattico-pedagogica caratterizzante i libri educativi a uso scolastico, ma se ne distacca per un particolare non indifferente: la destinazione di pubblico. Si tratta infatti di libri destinati a un pubblico adulto e per lo più di estrazione sociale medio-bassa, concepiti come utili *vademecum* ovvero guide pratiche finalizzate alla diffusione dei nuovi valori borghesi e tendenti a stimolare una sempre più attiva partecipazione alla vita politica del nuovo Stato unitario. Esempio in tal senso risulta l'opera commissionata dall'editore fiorentino Barbèra a Michele Lessona (1823-94) dall'emblematico titolo *Volere è potere* (1869)<sup>41</sup>.

A parte certe sottili differenze riguardanti più che altro la destinazione o, al massimo, le rispettive modalità di organizzazione funzionale, è possibile rintracciare comunque, alla base delle varie proposte editoriali più in auge tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, una tendenza e un atteggiamento costanti da parte dell'industria editoriale o almeno, come si vedrà, di una rilevante porzione di essa, ovvero, una forte riluttanza (o timore) ad azzardare percorsi alternativi di comunicazione e modalità inedite di invenzione che non fossero necessariamente irrette nei rigidi schemi del «pedagogismo patriottardo e del paternalismo edificante»<sup>42</sup>; si cercava in altre parole di scongiurare la tempestiva esclusione dall'intero circuito ufficiale del mercato editoriale e, di fatto, la conseguente perdita, per nulla irrilevante, in termini sia di profitto che di popolarità. Una spiegazione valida sia a livello teorico che pragmatico sarebbe di certo plausibile ricercarla in quell'impresa "rivoluzionaria" (perché politica e insieme sociale, economica, culturale, geografica) che fu l'Unità d'Italia e in quelle repentine scelte e strategie d'intervento da essa messe in atto.

---

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p. 31-33.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 22.

## 2. Gli echi della storia e la creazione dell'Unità nazionale nella scrittura per l'infanzia

### 2.1 – L' Ottocento e la svolta di Collodi

All'indomani dell'Unità d'Italia si verificò quel fenomeno che sembra inevitabilmente caratterizzare tutti i più grandi rivolgimenti storici, soprattutto qualora essi determinino importanti e bruschi momenti di passaggio; si tratta in primo luogo del crollo di tutte le certezze ideologiche che inevitabilmente genera anche confusione morale, angoscia per il futuro o, nel peggiore dei casi, perdita d'identità; il caso dell'unificazione d'Italia pare non fare eccezione. La "mitica" età eroica del Risorgimento non sembrava infatti aver prodotto i risultati tanto attesi o sperati, si era al contrario trascinata dietro, molte aspettative che adesso suonavano più come "appuntamenti mancati" che come reali opportunità concretamente attualizzabili. La soluzione più immediata a tale stallo ideologico sembrò provenire soprattutto da quelle istituzioni, come scienza e letteratura, naturalmente predisposte alla comprensione/interpretazione del reale piuttosto che a una sua "occupazione" dall'alto.

Fu in tale contesto «di angoscia politica e sociale, di oscure ossessioni, di panico ambiguo»<sup>43</sup> che il Passato, identificato con l'ormai trascorsa età eroica risorgimentale, veniva ora ad assumere una funzione del tutto simbolica e paradigmatica, nella costruzione di una nuova identità collettiva, e pertanto esaltato come inesauribile retaggio di «parole d'ordine certe e indubitabili»<sup>44</sup> e ultimo baluardo di solide ideologie, di cui, soprattutto le nuove generazioni, sembravano aver urgenza, ora più che mai. Scrittori, letterati, pedagoghi ebbero pertanto un ruolo tutt'altro che marginale nella costruzione di un nuovo immaginario collettivo e

---

<sup>43</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit. p. 45.

<sup>44</sup> Ibidem.



nell'idealizzazione di quei valori che avevano segnato il Risorgimento italiano e che adesso venivano rivestiti di un'aura di "sacralità" e innalzati a ideali stabili e imperituri.

Anche davanti a questa nuova sfida, l'editoria per l'infanzia non sembrò tirarsi indietro, ricoprendo anzi un ruolo determinante nella fruizione di tali portati ideologici, di cui le nuove generazioni costituivano i più naturali e diretti interlocutori; in questo modo essa confermò la propria funzione "sociale" ovvero la propria attenta e costante partecipazione al dibattito delle idee, e divenne altresì parte attiva nell'ambizioso progetto di formazione di quel ceto medio borghese che, escluso dall'elaborazione culturale del Risorgimento, doveva ora contribuire al consolidamento delle istituzioni intellettuali, politiche e ideologiche del nuovo Stato unitario.

Volano di quei valori dominanti, stabili e imperituri, che ci si proponeva di rievocare e quindi di diffondere soprattutto tra le nuove generazioni, fu l'istituzione scolastica<sup>45</sup>. Come infatti sottolinea anche Rossana Dedola, gli anni successivi all'unificazione del paese, furono segnati, per quanto riguarda l'editoria infantile, da un massiccio incremento della produzione di libri scolastici tra i quali vale la pena evidenziare i nuovissimi manuali, che, se da una parte rappresentarono un'indubbia svolta in ambito didattico in quanto «prima d'allora [...] le lezioni venivano dettate dai maestri e trascritte direttamente dagli scolari»<sup>46</sup>, dall'altra si inserirono perfettamente in quella puntuale strategia, messa in atto dalla nuova *élite* intellettuale, che prevedeva il controllo diretto su tutti i documenti cartacei e sui contenuti da essi veicolati. In tale contesto, i libri scolastici furono perciò tra i primi ad essere uniformati e di fatto monopolizzati da certi valori dominanti come il Dovero, l'Onore, la Patria, la Famiglia, ora concepiti quasi come veri e propri "dogmi di fede" cui

---

<sup>45</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit. pp. 19-21.

<sup>46</sup> R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano 2002, p. 134.

aderire senza riserve. Appare evidente che qualunque tentativo di innovazione, anche di poco discordante o lontanamente "eretico" rispetto a tali rigidi dettami, sarebbe inevitabilmente andato incontro al sicuro fallimento e alla censura immediata e d'altra parte, come sottolinea anche Gianna Marrone, difficilmente il mercato editoriale si sarebbe, a ragion veduta, mostrato propenso a investire su «opere viste con sospetto dalla critica letteraria»<sup>47</sup>.

L'editoria per l'infanzia tuttavia non si limitò, come forse si potrebbe immaginare, a intervenire unicamente in ambito scolastico, ma si dimostrò anche capace di mantenersi al passo con i tempi ovvero con le novità e gli spunti provenienti da ambiti diversi dal proprio, senza però perdere mai di vista il suo primo obiettivo: l'educazione del popolo e l'ossequio ai valori dominanti. Ritenne opportuno, ad esempio, sfruttare la nuova potente arma di mediazione culturale rappresentata in quegli anni dai periodici popolari. Si trattava di un nuovo settore della stampa, sviluppatosi già da qualche anno per iniziativa di alcuni facoltosi imprenditori, certamente meno costoso in termini di investimento e di effettiva "confezione" del prodotto, e forse perciò anche meno raffinato, ma al quale bisogna riconoscere il merito di aver raggiunto in tempi brevissimi un inaspettato successo di pubblico, raggiungendo anche le case dei «“più poveri e dei più ignoranti”»<sup>48</sup>. L'espressione dell'allora ministro degli Esteri Federico Menabrea tradisce i reali propositi dal sapore un po' paternalistico che un tale progetto editoriale in fondo presupponeva e che di fatto continuava a ribadire, senza soluzione di continuità, la necessità, sorta sin dagli anni precedenti l'Unità, di «far “crescere” il popolo senza scossoni, senza impennate rivoluzionarie, mantenendone di fatto un controllo morale»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> G. Marrone, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, cit., p. 86.

<sup>48</sup> M. Lessona, *Volere è potere*, in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 33.

<sup>49</sup> Ivi, p. 8.

A proposito del periodico e dei fogli settimanali, lo stesso Menabrea, facendosi portavoce della classe politica e intellettuale "di maggioranza" del tempo afferma:

Questi foglietti potrebbero fare un gran bene: l'operaio se li porta a casa, lo scolaretti vi spende intorno i suoi piccoli risparmi, li leggono di seconda mano le persone di servizio, dai più si conservano e si fanno rilegare. Potrebbero fare un gran bene se, come tanti fogli inglesi di questa fatta [...] dessero utili cognizioni in ogni ramo dello scibile esposte in modo elementare e corredate di buoni disegni, oppure racconti dilettevoli e morali, come suol farsi in Germania<sup>50</sup>.

Guidati dagli stessi presupposti ideologici e aspirazioni «pedagogico-filantropiche», si fecero quindi largo, accanto alle più diverse testate specializzate o divulgative per adulti, anche i primi periodici per l'infanzia, che, rifacendosi appunto ai già collaudati modelli inglese e tedesco, proporranno ai giovani lettori a prezzi decisamente accessibili letture più agili, gradevoli e spesso corredate da vivaci illustrazioni. Le prime iniziative rilevanti in tal senso furono rappresentate da collane e testate educative tra le quali vale la pena ricordare ad esempio il mensile «*Piccole letture*» (1870-1873) edito da Giulio Speirani, il quindicinale triestino «*Il Galantuomo*» (1874) di Giuseppe Garzolini e ancora «*Le prime letture*» (1870-78) diretto da Luigi Sailer per conto di Giacomo Agnelli; ma il primo vero settimanale italiano per l'infanzia fu senza dubbio il «*Giornale per i Bambini*» (1881-1889) diretto da Ferdinando Martini prima e dal 1883 da Carlo Lorenzini, seguito dal «*Cordelia*» (1881) diretto da Angelo De Gubernatis (1841-1913) e destinato alle «gioviette italiane»<sup>51</sup> e infine

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 33.

<sup>51</sup> Cfr. R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, cit., p.140.

dal settimanale romano «*Novellino*» (1899), primo periodico illustrato a colori per bambini (1899) diretto da Onorato Roux.

Pur senza entrare nel merito delle singole specificità di ciascuno di essi, riguardanti tanto l'impostazione tipografica quanto l'impatto puramente visivo del prodotto finale, un'attenta analisi relativa ai contenuti degli stessi non potrà che confermare le parole di Giovanni Genovesi che, dopo aver constatato quanto la produzione di periodici per l'infanzia resti «ancorata strettamente alla scuola come semplice strumento didattico [...] evitando i problemi concreti del paese e prescindendo da impostazioni franche e dialogiche», giunge alla conclusione che gli stessi periodici «stretti in questi limiti [...] non riescono né ad assolvere un vero compito educativo né a conquistarsi un loro spazio autonomo»<sup>52</sup>.

Anche il settore della stampa infantile dunque, nonostante alcuni rari tentativi di innovazione o ancor più rare esperienze di "deviazioni dalla norma", non sembrò riuscire a svincolarsi del tutto dai rigidi dettami pedagogici e morali imposti all'intera produzione letteraria italiana di quel periodo; anzi, proprio in virtù del suo potere di mediazione culturale e del suo peculiare carattere "popolare", si segnalò invece come strumento privilegiato di propaganda dei valori dominanti, più subdolo forse, ma di sicura presa sui suoi giovani lettori.

Ciò che soprattutto si proponeva di veicolare era quella che Franco Cambi chiama una «visione/progetto d'infanzia»<sup>53</sup>, di un'infanzia in catene dorate, «sacrificata all'altare della morale borghese»<sup>54</sup> di cui il *Giannetto* di Luigi Parravicini rappresenta senza dubbio il modello per antonomasia.

Tuttavia a questo «tipo di ragazzetto [Giannetto] stilizzato, mortificato, estraneo alla viva realtà degli alunni, e quindi, ad essi

---

<sup>52</sup> G. Genovesi, *La stampa periodica per ragazzi*, in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 78.

<sup>53</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p. 13.

<sup>54</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p.23.

antipatico come un minuscolo precettore»<sup>55</sup>, si opporranno con forza i suoi due "anti-modelli", nati entrambi, alquanto casualmente a dire il vero, dall'ingegno di un Carlo Lorenzini (1826-1890) ancora ignaro del proprio talento di scrittore per bambini; l'uno, il burattino più famoso del mondo, *Pinocchio*, nascerà tra le pagine del «*Giornale per bambini*» di F. Martini, l'altro *Giannettino*, si svilupperà invece, e forse non altrettanto casualmente, come d'altra parte potrebbe suggerire il nome stesso, nell'ovattato mondo scolastico in aperta contrapposizione al *Giannetto* di Parravicini. A tal proposito osserva Franco Cambi:

Con Andersen e *Peter Pan*, con l'*Alice* di Carrol, i fanciulli di Collodi (dal "ragazzo di strada" a Giannettino, a Pinocchio) si pongono ad una "svolta" della letteratura dell'infanzia che, accanto ad un rinnovamento della comunicazione letteraria diretta ai fanciulli, elabora una nuova immagine dell'infanzia e con questa trascende gli orizzonti conformistici e "pedagogici" dell'infanzia borghese<sup>56</sup>.

Fu nel 1875 che Alessandro e Felice Paggi, editori affermati da almeno un Ventennio nell'ambito della letteratura educativa per ragazzi, grazie alla loro «*Biblioteca scolastica*», proposero all'affermato e ultracinquantenne giornalista Carlo Lorenzini in arte Collodi (dal nome del paese materno), di collaborare con loro commissionandogli, per la prima volta nella sua carriera di scrittore, opere destinate a un'utenza prettamente infantile; la prima fu infatti una raccolta di testi scelti, di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont, tradotti dal francese, pubblicata col titolo (peraltro omonimo ad una precedente raccolta di novelle curata da Cesare Donati), *I racconti delle fate*.

---

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari* cit., p.44.

Appena due anni dopo, gli stessi arguti editori, da veri *talent scout*, intuendo nell'ironico giornalista fiorentino un talento da scrittore per l'infanzia tanto brillante quanto insospettato, gli proposero di realizzare un libro a uso scolastico; fu così che nel 1877 venne pubblicato il *Giannettino* (che valse al nostro autore persino la nomina a Cavaliere del Regno d'Italia), cui, dato l'enorme e inaspettato successo editoriale (tre ristampe e cinquemila copie vendute annualmente)<sup>57</sup>, seguì appena un anno dopo il *Minuzzolo* e poi ancora *Il viaggio per l'Italia di Giannettino* (1880-1886) diviso in tre parti (*L'Italia settentrionale*, *L'Italia centrale*, *L'Italia meridionale*), *La Grammatica di Giannettino* (1883), *L'Abbaco di Giannettino* (1885) e, nello stesso anno, *Il libro di lezioni per la seconda elementare secondo gli ultimi programmi*, e ancora *La geografia di Giannettino* (1886), il *Libro di lezioni per la terza elementare secondo gli ultimi programmi* (1889) e infine *La lanterna magica di Giannettino* nel 1890, anno della morte dell'autore<sup>58</sup>.

Non si trattò dunque di un lavoro occasionale ma di un vero e proprio progetto editoriale che, sebbene intrapreso, almeno secondo la testimonianza del fratello di Carlo, Ippolito (seppure in seguito smentita dal figlio dello stesso), dietro la spinta di esigenze puramente economiche, è indubbio che Collodi vi si dedicò con grande coinvolgimento al punto da rallentare e poi interrompere periodicamente la sua attività giornalistica, creando non poche delusioni tra i lettori più affezionati, delusi nel constatare che l'arguto e ironico giornalista si era ormai trasformato in un innocuo scrittore per bambini. Su un altro versante va altresì constatata una tendenza comune a molti scrittori del tempo, quella cioè di adeguarsi senza riserve, vuoi per necessità economica, vuoi per sfiducia nei propri mezzi o semplicemente per comodità, alle richieste di librai ed editori, più spesso

---

<sup>57</sup> Cfr. R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, cit., p. 133.

<sup>58</sup> Ibidem.

spinti da esigenze di profitto che di sostanza. L'affermazione secondo cui Collodi si sarebbe trovato completamente a proprio agio nel ruolo di educatore 'scolastico', parrebbe trovare la sua più naturale spiegazione nell'interpretazione fornita da Franco Cambi riguardo alla personalità dello stesso autore. Egli sostiene, infatti, che in Carlo Lorenzini convivessero due «anime» distinte: quella borghese e quella popolare. Per questo viene definito dallo stesso studioso «un borghese con ribellioni vive e vivaci contrasti» e non di meno «un moralista con interessi sociologico-antropologici e guidato da una passione politica di marca decisamente democratica e radicale, anche se risolta in moderatismo»<sup>59</sup>. Si può infatti affermare che egli, pur rimanendo di fatto ancorato al sistema pedagogico tipicamente borghese, ma avendone di contro sperimentato in prima persona, negli anni giovanili, i deludenti risultati, grazie all'opportunità offertagli dai Paggi, colse l'occasione per trattare alcuni temi a lui particolarmente cari, mai tuttavia esplicitamente, ma sempre smorzandone l'intrinseca drammaticità grazie alla sua innata ironia, leggera, giocosa, quasi «carnevalesca» ma sempre pungente e provocatoria, lasciando di fatto trasparire in lontananza la durezza della denuncia.

Va tuttavia rilevato come il moderatismo di cui parla Cambi sia comunque destinato a rimanere sempre insoddisfatto, in quanto appare ben chiara in Collodi, sin dai suoi esordi come scrittore per l'infanzia, la lucida consapevolezza di dover nettamente distinguere l'invenzione letteraria dalla vita reale; solo all'interno della prima, lascia intendere il nostro autore, è possibile un'effettiva, seppure temporanea, sospensione della "normalità", se non un vero e proprio rovesciamento di essa, mentre invece la vita reale resta inevitabilmente proiettata verso un'inesorabile

---

<sup>59</sup> F.Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, p. 32, 40.

conformazione, nel caso specifico, alla «petulanza pedagogica di tutta la letteratura educativa del secondo Ottocento»<sup>60</sup>.

Nonostante tali limiti, in gran parte determinati anche dall'indole lucidamente pessimistica del nostro autore, risultò a tal punto evidente l'incolmabile distanza, sia a livello di impostazione generale che di contenuto, tra il *Giannettino* (insieme con tutti gli altri libri che lo videro protagonista) e il suo predecessore e archetipo, il *Giannetto* di Parravicini. Un'apposita commissione ministeriale incaricata di selezionare i libri più idonei a essere adottati nelle scuole italiane, nel 1883, così definisce i testi scolastici di Collodi editi da Paggi, giustificandone nel contempo la loro esclusione tra quelli 'consigliabili':

Han pregi molti di sostanza e di dettato, ma sono concepiti in modo così romanzesco da dar soverchio luogo al dolce, distraendo dall'utile; e sono scritti in stile così gaio, e non di rado così umoristicamente frivolo, da togliere ogni serietà all'insegnamento<sup>61</sup>.

Da queste motivazioni emergono chiaramente tutti i più importanti elementi di diversità e anche i più originali tentativi di innovazione messi in atto da Collodi. In primo luogo il carattere romanzesco, che di per sé potrebbe non destare particolare scalpore -sarà bene ricordare infatti che anche l'opera di Parravicini fu a suo tempo definita "romanzo", relativamente alla sua impostazione generale<sup>62</sup> - se solo tale peculiarità non fosse stata accompagnata però da quella piacevolezza (il "dolce" di cui sopra) che, secondo la generale organizzazione pedagogica dominante,

---

<sup>60</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 53.

<sup>61</sup> Ivi, p. 22.

<sup>62</sup> Cfr. Ivi, p. 320.



distrarrebbe troppo dall'utilità che deve invece necessariamente contraddistinguere un testo scolastico.

Collodi, infatti, con i suoi libri educativi, volle proporre un approccio quanto mai inedito all'apprendimento, pur senza rinunciare all'aspetto puramente nozionistico ed enciclopedico che pure gli è proprio, col risultato di costruire una «morale taumaturgica della fantasia, rinnegando quella esterna della corrente pedagogica»<sup>63</sup>.

La prima grande novità introdotta dall'opera collodiana è già evidente nella stessa organizzazione del racconto, ovvero nella scelta di affiancare al tradizionale genere didascalico tipico dei manuali scolastici, il genere narrativo, favorendo un alternarsi continuo tra il resoconto, più agile e meno impegnativo, delle esperienze di vita di un ragazzo come tanti alle prese con le sfide, le conquiste e le difficoltà tipiche della sua età (a scuola, in famiglia, con i coetanei) e l'esposizione didascalica e nozionistica delle varie materie scolastiche finalizzate all'apprendimento; sarebbe tuttavia erroneo considerare questi due livelli di scrittura come articolati secondo un ordine gerarchico per il quale il primo funga da semplice cornice o sfondo, facendo invece risultare il secondo predominante, ma al contrario bisognerà constatare che i due generi pur sviluppandosi parallelamente, coesistano completandosi a vicenda.

A questa impostazione generale, già di per sé innovativa, si accompagna poi un'oculata e per nulla scontata caratterizzazione dei personaggi, a cominciare dal protagonista, Giannettino, che non è, come ci si potrebbe aspettare, data anche l'assonanza onomatopeica col suo precursore Giannetto, quello che si direbbe un bambino modello, né tanto meno uno scolaro modello; al contrario, presenta tutte le caratteristiche del "monellaccio", del «ragazzo di strada»<sup>64</sup>, anarchico e trasgressivo per

---

<sup>63</sup> Ivi, p. 23.

<sup>64</sup> Cfr. F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, pp. 40-43.

natura, che ne combina di tutti i colori e che soprattutto non vuole saperne di studiare, caratteristica questa in alcun modo taciuta dal suo autore che subito invece rivela:

La voglia di studiare non la conosceva neppure di vista. I suoi libri e i suoi quaderni erano tutti fioriti di scarabocchi e rabescati dalla prima all'ultima pagina [...]. Quando la mattina andava a scuola, vi andava con lo stesso piacere e con lo stesso viso allegro col quale sarebbe andato da un dentista a farsi levare un dente davanti<sup>65</sup>.

Con Giannettino insomma, Collodi oltrepassa «l'orizzonte conformistico-familistico-repressivo di un'infanzia propriamente borghese», rappresentandone invece «le esigenze più profonde e rimosse, come pure le possibilità alternative, di opposizione e riscatto»<sup>66</sup>.

Pur raffigurando infatti il tipico «buon figliolo» borghese, presenta tuttavia caratteristiche simili in tutto o in parte al bambino di strada, al «figlio del popolo» per il quale il nostro autore mostra senz'altro una maggiore empatia e propensione personale<sup>67</sup>; tutti i comportamenti di Giannettino sono infatti caratterizzati dalla stessa indomabile esigenza di autonomia e da un'innata tendenza alla trasgressione che lo rendono portatore inconsapevole di un bisogno di cambiamento, di trasformazione, di resistenza al conformismo; tuttavia, a differenza del «birichino» di strada, su Giannettino, come su tutti gli altri ragazzi borghesi, secondo l'interpretazione di Cambi, incomberebbe la minaccia di un'inesorabile perdita della libertà, tanto agognata destinata invece a essere «sorvegliata e punita» a vantaggio di un'inevitabile omologazione alla norma data. In soccorso del discolo Giannettino accorre infatti nel ruolo di aiutante del

---

<sup>65</sup> C. Collodi, *Giannettino*, in F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, p. 44.

<sup>66</sup> Ivi, p. 76, n. 58.

<sup>67</sup> Cfr. ivi, p. 40.

protagonista, come suo precettore ed educatore, un emblematico personaggio dal curioso appellativo "parlante" di dottor *Boccadoro*; questi viene descritto come un «bel vecchietto asciutto e nervoso, *lindo* negli abiti e nella persona»<sup>68</sup>, così chiamato a causa della sua «bella virtù di parlar chiaro e di dire a tutti la verità, anche a passare qualche volta per uno troppo lesto di lingua»<sup>69</sup>; egli rappresenta pertanto il detentore ufficiale dell'insieme di norme, divieti e censure su cui si fondava la più tradizionale istanza pedagogica di tipo borghese. Grazie ai suoi insegnamenti, persino il ribelle Giannettino riuscirà, seppure a fatica, a trasformarsi nel perfetto «figlio di famiglia», «pulito e dotato di buona creanza», ubbidiente, onesto e cosa ancor più sorprendente, finalmente ligio allo studio.

Nel quadro di questa breve introduzione dell'opera "scolastica" collodiana varrà la pena soffermarsi infine su almeno altri due elementi caratterizzanti, interpretabili come vere e proprie "anomalie" rispetto al coevo panorama letterario italiano di indirizzo scolastico. Innanzitutto la netta preponderanza, all'interno del generale sistema dei personaggi, sia in termini di quantità che di effettivo spessore descrittivo, delle figure infantili rispetto a quelle degli adulti che sembrano talvolta essere relegate sullo sfondo, quasi fossero elementi di disturbo all'interno di quell'universo letterario che pare costruito "a misura di bambino". In secondo luogo non si potrà non sottolineare la notevole presenza, tanto nel primo libro della serie, il *Giannettino*, quanto nei suoi più diretti epigoni, della dimensione teatrale che, come osservano Boero e De Luca: «Ha un peso significativo non solo come richiamo per i bambini [...], ma anche come impostazione dell'intero impianto narrativo spesso affidato al dialogo, alla battuta, alla trovata teatrale»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> C. Collodi, *Giannettino*, Felice Paggi, Firenze 1883, p. 12.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 28.

## 2.2 – Collodi: *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*

Tali peculiarità di impostazione generale, ben visibili in tutti e nove i libri che vedono protagonista Giannettino e il lungo percorso educativo cui egli viene progressivamente sottoposto, sembrano trovare piena realizzazione nel terzo libro della serie, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, diviso in tre volumi, di cui il primo, *Italia settentrionale*, vide per la prima volta la luce nel 1880, seguito dagli altri due, *Italia centrale e Italia meridionale*.

Si tratta, come suggerisce lo stesso titolo, del resoconto dettagliato di un viaggio a tappe attraverso le più belle città d'Italia intrapreso da Giannettino insieme al suo precettore Boccadoro, già alla fine del primo libro che li aveva visti protagonisti, (il *Giannettino* appunto); come si ricorderà, a quello era seguito appena un anno dopo il *Minuzzolo* il cui esordio coincideva proprio col momento in cui questi tornava a casa dai suoi fratelli dopo essersi recato alla stazione per salutare il suo amico e compagno d'avventure, Giannettino.

È evidente come l'accorto autore, nel riprendere a distanza di circa tre anni la narrazione delle vicende riguardanti il vero protagonista, lasciata appunto in sospeso nel primo libro (pubblicato come si ricorderà nel 1877), abbia utilizzato una tecnica che si potrebbe definire di *stand by*, innescando un meccanismo di attesa e curiosità nelle menti dei giovani lettori, ma conferendo nel contempo un senso di continuità a tutta la vicenda. La storia che infatti viene sapientemente inserita in funzione di *subroutine* è quella di Minuzzolo, personaggio dall'area già familiare in quanto presente sin dal primo libro della serie, questa volta però nelle vesti di protagonista, in attesa del fatidico ritorno di Giannettino finalmente annunciato dalla voce narrante esterna che altri non è che il nostro Collodi, nelle battute d'esordio del *Viaggio per l'Italia* :

Non istarò a dirvi, ragazzi, le grandi feste che fecero Minuzzolo e i suoi tre fratelli all'amico Giannettino, la prima volta che lo rividero, dopo tornato dal viaggio<sup>71</sup>.

Particolarmente interessanti appaiono, sin da queste prime battute, alcuni semplici espedienti retorici utilizzati dall'autore-narratore che lasciano trasparire, già nell'avvio dell'opera, l'assoluta novità nell'intera impostazione narrativa soprattutto per ciò che riguarda le modalità comunicative ed espressive destinate al bambino-lettore. Non si potrà fare a meno di notare, ad esempio, l'apostrofe diretta ai suoi interlocutori invocati con l'inusuale appellativo di «ragazzi», cosa affatto accettabile e neppure lontanamente plausibile per ogni altro libro di testo scolastico. Altro particolare "anomalo" desumibile dall'insolito *incipit* collodiano appare poi l'introduzione dei personaggi, tra i quali significativamente non compare subito (se non a distanza di una pagina) l'adulto dott. Boccadoro, bensì i soli bambini protagonisti del racconto (Minuzzolo, i suoi tre fratelli, e ovviamente Giannettino); e cosa ancor più singolare, essi vengono soltanto nominati come se si desse per scontato che i lettori sappiano già tutto su di loro in generale, e sul protagonista in particolare; il narratore non si sofferma pertanto in lunghe descrizioni introduttive ma catapulta letteralmente il lettore direttamente in *medias res*.

La successiva sequenza dialogica tra Giannettino e i suoi vivaci amici, grazie al serrato scambio di battute e al movimentato andamento a "botta e risposta" che la caratterizza, risulta funzionale sia a ribadire la già menzionata dimensione teatrale, sempre presente nelle opere di Collodi, sia anche a rivelare il nuovo progetto educativo di cui lo stesso intende farsi portavoce, facendo così riemergere anche i propri ideali giovanili dettati da una forte spinta utopica radicale e insieme "trasgressiva". Occorre

---

<sup>71</sup> C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima: l'Italia superiore*, Leading, Bergamo 2006, p.1.

segnalare a tal proposito quanto riferito nell'interessante saggio di R. Dedola, la quale intende in primo luogo evidenziare l'assoluta modernità del tentativo, per la prima volta messo in atto da Collodi, di

insegnare un modo diverso di confrontarsi con la geografia, la storia, e addirittura l'aritmetica, ben sapendo quanto i ragazzi siano restii ad accettare positivamente l'esperienza scolastica. E lo fa suscitando il *riso*, favorendone la *fantasia* e l'intelligenza, e soprattutto lasciando spazio alla loro personalità individuale<sup>72</sup>.

Evidentemente i tempi non erano ancora abbastanza maturi perché tale progetto si traducesse in effettiva pratica educativa, ma è senz'altro indubbio il fatto che la sua eredità verrà accolta da illustri autori del nostro Novecento che, come Collodi, forniranno col loro impegno letterario e pedagogico, i contributi più illustri e organici a una reale e più profonda comprensione di quel complesso universo chiamato infanzia.

Sul piano della scrittura, ciò che immediatamente colpisce il lettore è la complessa distribuzione degli eventi di volta in volta narrati nel corso del racconto, il cui ordine lineare viene non di rado sovvertito al fine di movimentare un intreccio di per sé vario e composito, fatto di numerose anticipazioni e rimandi al passato, curiosi *flash-back* e brevi racconti sapientemente inseriti all'interno dell'ordito principale. La scelta di un simile impianto narrativo, che molto risente della «nativa» predisposizione di Collodi verso uno stile puramente giornalistico, di gran lunga più rapido, concreto e sbrigativo rispetto a quello tipico del romanzo, mentre da una parte permette al suo autore di sperimentare una vasta gamma di registri narrativi e stilistici, sovente utilizzati anche come espedienti funzionali a un altrettanto movimentato avvicendamento dei personaggi secondari,

---

<sup>72</sup> R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, cit., p. 137; mio il corsivo.

dall'altra predispone il lettore a una lettura agile, piacevole e di tanto in tanto anche divertente, che nulla lascia presagire riguardo al suo impianto didattico e al suo intento fondamentalmente istruttivo.

Non da ultimo va poi evidenziata la scelta della focalizzazione narrativa; appare significativo, infatti, che il punto di vista privilegiato dall'autore nel raccontare le avventure del suo protagonista non coincida mai con quello delle varie figure di adulti di volta in volta presentate, le uniche peraltro, almeno nei più rinomati testi scolastici del tempo, "autorizzate" alla trasmissione ufficiale del sapere, ma si identifichi piuttosto con quella dei bambini e non solo, sarà bene evidenziare, del protagonista. Come di consueto, Collodi predilige infatti la *variatio*, divertendosi a spostare il punto di vista da un personaggio all'altro e ottenendo di fatto il risultato di mantenere sempre viva l'attenzione del lettore.

Si veda in proposito la risposta, piuttosto inusuale, di Minuzzolo nel prologo introduttivo della seconda parte dell'opera (l'Italia centrale), che replicando al Dottor Boccadoro che lo esortava ad aver pazienza e ad aspettare ancora qualche anno per poter anche lui intraprendere il suo viaggio per l'Italia insieme a Giannettino afferma:

Qualche anno di più! [...]. Si fa presto a dirlo. Questi benedetti anni passano per tutti, ma per noi altri ragazzi non passano mai! La mi pare una bella ingiustizia!...[sic]<sup>73</sup>.

Da queste poche battute appare ancora una volta evidente la precoce modernità del nostro autore nell'aver posto se non altro il problema della specifica autonomia di una nuova categoria di lettore, fino a quel momento

---

<sup>73</sup> C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte seconda: l'Italia centrale*, Leading, Bergamo 2006, p. 3.

totalmente ignorata o mai presa in considerazione, quella appunto del lettore-bambino, motivo per il quale, oltre a osservare e descrivere, come si è detto, la realtà dalla sua stessa prospettiva, Collodi cercherà quanto più possibile di adattarvi anche le tipologie linguistiche di volta in volta più confacenti. Quest'ultima osservazione ci introduce nondimeno in un ulteriore ambito tematico altrettanto decisivo nel classificare Collodi, oltre che come interprete di una nuova immagine d'infanzia (per dirla con Franco Cambi), anche come uno dei principali e indiscussi protagonisti del dibattito culturale del proprio tempo.

Grazie a un'attenzione scrupolosa ma insieme cauta, riguardante la scelta del registro linguistico da conferire specificamente a ciascun personaggio, egli pare inserirsi appieno in quella "questione" linguistica che da semplice disputa fra gruppi intellettuali, si era ben presto trasformata, sin dagli anni immediatamente successivi all'unificazione del Paese, in un problema dai risvolti sociali e nazionali, decisamente più rilevanti<sup>74</sup>. La più importante novità presente in particolar modo nell'opera che si sta analizzando, seppure parimenti riscontrabile anche negli altri testi scolastici della stessa serie, è quella che i due autori Boero e De Luca definiscono «una felice contraddizione»<sup>75</sup>. Sebbene infatti non si perda occasione per ribadire che «a Firenze [...] si parla la buona lingua italiana; e questa è la ragione, perché tante famiglie d'altri paesi d'Italia mandano i loro ragazzi a studiare nei collegi di Firenze e della Toscana»<sup>76</sup>, non di rado accade tuttavia di imbattersi in colorite espressioni dialettali ed elementi dell'uso vivo della lingua per così dire reclamate, e quindi anche in un certo senso giustificate dalla materia stessa dell'opera che, volendo fungere da rassegna quanto più realistica possibile delle svariate differenziazioni

---

<sup>74</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 19.

<sup>75</sup> Ivi, p. 23.

<sup>76</sup> C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima: l'Italia settentrionale*, Leading, Bergamo 2006, p. 46.



regionali di «un'Italia bambina», non poteva di certo prescindere dalla variegata ricchezza delle molteplici parlate locali.

Sulla base di tali considerazioni risulta altresì evidente quanto lo spazio del racconto, alla cui descrizione l'autore dedica gran parte del proprio impegno, non funga da semplice sfondo o cornice, ma diventi invece parte integrante ed elemento imprescindibile di esso; ciò sarebbe dovuto, oltre che al carattere essenzialmente enciclopedico dell'opera -che in quanto tale non potrebbe in ogni caso prescindere dal fornire anche un buon numero di accurate nozioni geografiche, archeologiche, architettoniche ecc. - anche al nuovo messaggio educativo che Collodi intende trasmettere ai suoi giovani lettori, ovvero allo scopo stesso dell'opera.

L'innovativa istanza pedagogica di cui infatti il nostro autore si fa consapevolmente interprete, sebbene mai apertamente, non si traduce, come nel passato, in una vuota prescrizione di regole, norme o divieti imposti dall'alto che, non lasciando spazio alcuno all'iniziativa privata, finisce di fatto col relegare l'infanzia a un ruolo marginale e dipendente<sup>77</sup>; si esplica bensì nella proposta di un nuovo approccio all'apprendimento, ma anche di modalità d'insegnamento del tutto inusuali fondate tanto sulla teoria quanto sulla pratica. È in tale ottica che il tema della sofferenza, del pianto e talvolta persino della frustrazione tipiche dell'età infantile, non solo non vengono più ignorate o sottovalutate come in passato, ma vengono perfino rivestite per la prima volta di un ruolo altamente formativo all'interno del percorso di crescita del bambino accanto alla pur necessaria figura del mentore-pedagogo, (in questo caso il dott. Boccadoro), cui sarà piuttosto assegnato il ruolo di semplice mediatore tra il bambino e il suo approccio all'esperienza. Determinante in tale prospettiva appare pertanto il motivo del viaggio, che diventa metafora e paradigma di un approccio del

---

<sup>77</sup> Cfr. F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, p. 44.

tutto inedito alla conoscenza e dunque alla crescita personale e intellettuale dell'individuo, come si evince chiaramente dalla lettera con cui Giannettino dedicava il suo viaggio per le regioni dell'alta Italia all'amico Minuzzolo:

Caro Minuzzolo,

Ti ricorderai che il signor dottor Boccadoro era solito dire: «s'impara più in un viaggio che in cento libri.» [...]. Quanto a me, [...] mi pare di aver imparato tante cose, che nei libri non ci si trovano.[...] La prima cosa che s'impara viaggiando, è questa qui: che il mondo è molto più grande di quello che uno se lo figura. Credilo, Minuzzolo: il mondo, veduto solamente dalla finestra di casa, par sempre più piccino. Eppoi noi altri ragazzi abbiamo delle fissazioni curiose!...[sic] Si crede, per esempio, che la nostra città sia la più bella di tutte [...]. Ebbene col viaggiare, queste fissazioni le sfumano una dietro l'altra; perché, viaggiando, si comincia a vedere coi propri nostri occhi che, dal più al meno, tutto il mondo è paese<sup>78</sup>.

Da queste e altre simili battute distribuite nel corso dell'intera opera, è forse possibile ravvisare, come osserva anche Rossana Dedola, (che pure si riferisce nello specifico al *Giannettino*), una delle più plausibili motivazioni che spinsero Collodi a dedicarsi all'editoria scolastica vestendo i panni di scrittore/educatore per l'infanzia, ovvero l'urgente bisogno, da convinto fautore dell'Unità nazionale qual era stato, di insegnare alle nuove generazioni ad apprezzare e rispettare la propria patria infondendo in loro l'orgoglio di essere dei buoni italiani.

---

<sup>78</sup>C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino. Parte prima: l'Italia settentrionale*, Leading, Bergamo 2006, pp. 9-10.

### 3. Immagini d'infanzia in autori e opere del Novecento

#### **3.1 - La produzione letteraria per l'infanzia nel primo Novecento: aspetti, sfide e nuove tendenze**

Con l'avvento del nuovo secolo si assisterà, anche nel campo della letteratura per l'infanzia, a un'importante cambio di rotta rispetto al passato.

Sarà tuttavia opportuno chiarire preliminarmente che ogni tentativo di indagare la presenza dell'infanzia nella scrittura del Novecento risulterebbe vano qualora venisse affrontato secondo un'ottica totalizzante, che pretenda cioè di catalogare, entro schemi fissi e definitivi, una materia quanto mai complessa e variegata. Ciò non di meno, sarà possibile rintracciare, all'interno del vasto panorama editoriale per l'infanzia, già a partire dagli inizi del Novecento, tre fondamentali tendenze. La prima è quella relativa alla produzione di opere scritte appositamente per bambini da autori specializzati in tale settore, al fine di fornire loro letture appropriate alle rispettive esigenze di età e sesso; la seconda comprende invece un ambito del tutto particolare e come si vedrà, anche troppo a lungo ignorato, della letteratura infantile, focalizzato sull'infanzia o, per dirla con Andrea Zanzotto, «sulle infanzie possibili»<sup>79</sup>, ma non esplicitamente destinato a esse in quanto frutto dell'occasionale contributo di scrittori abituati a rivolgersi prevalentemente a un'utenza adulta; la terza e ultima linea di tendenza riguarda infine un *corpus* di testi (di cui non ci si occuperà in questa sede) sorprendentemente vasto, caratterizzato dall'imprevedibile identificazione tra autori e rispettivi fruitori, ovvero testi

---

<sup>79</sup> A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit. p. 80.

scritti da bambini per altri bambini concentrandosi per lo più - precisa ancora Zanzotto - sul loro «aspetto di fatto poetico»<sup>80</sup>.

Viene spontaneo chiedersi, a questo punto, quali siano state le effettive motivazioni che hanno determinato una così massiccia presenza dell'infanzia nella scrittura del Novecento. Gli studi più autorevoli del settore ne hanno individuate molte riconducibili però a due indirizzi prevalenti: il primo di tipo *socio-antropologico* secondo il quale l'interesse per un'utenza infantile verrebbe suscitato «da un rimorso di natura sociale, da una volontà di fuga o dall'entusiasmo di una scoperta»<sup>81</sup> da parte dei rispettivi autori; l'altro, invece di tipo per lo più *utilitaristico*, andrebbe ricercato nella necessità di molti scrittori di dovere adattare le proprie creazioni letterarie anche in base all'andamento del mercato editoriale, il quale, solo a partire dai primi del Novecento, iniziò a registrare un picco di "attivi" proprio nell'ambito dell'editoria infantile. A dimostrazione di ciò, basti citare l'interessante indagine condotta da Ugo Ojetti dal titolo *Alla scoperta dei letterati*, dove ad esempio, un insospettabile Luigi Capuana così si esprimeva a proposito del suo ultimo lavoro nelle vesti di scrittore per l'infanzia: «Vidi che la letteratura per l'infanzia era davvero la più remunerativa, e anche questo mi incitò a fare un secondo volume di fiabe, il *Raccontafiabe*»<sup>82</sup>.

Il particolare settore della letteratura per l'infanzia comprendente testi specificamente concepiti e scritti per un pubblico infantile è stato senza dubbio quello maggiormente analizzato e indagato dagli studiosi dei più diversi ambiti e settori disciplinari, nel tentativo di fornirne una panoramica quanto più completa ed esaustiva possibile. Volendo rinunciare a un atteggiamento superficiale che si occupi solo dei fenomeni

---

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ivi, p. 81.

<sup>82</sup> U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 81-82, 234-235.

di maggior rilievo, senza tenere in alcun conto quelli "periferici", si noterà che anche in questo specifico sottogenere, così fortemente controllato e spesso sottomesso alla ferrea dottrina del deontologico, sia possibile al contrario ravvisare, sin dagli inizi del XX secolo e con le dovute distinzioni, importanti elementi di novità rispetto alla più consolidata e rassicurante letteratura didascalica dell'Ottocento.

Si tratta, come sottolineano Boero e De Luca, di differenze relative tanto alla forma che al contenuto<sup>83</sup>; le prime sarebbero ravvisabili soprattutto nell'ambito della produzione in versi grazie all'influenza quasi "per assimilazione", della pratica versificatoria adottata dai primi prototipi di fumetto sorti tra le pagine dei coevi periodici infantili; essa, infatti, abbandonando «schemi metrici e stilistici di tipo tardoromantico o addirittura risalenti alla favola settecentesca», adotterà invece «moduli metrici più liberamente costruiti, sia per le soluzioni ritmiche, sia soprattutto per le scelte lessicali»<sup>84</sup>.

Sull'altro versante, quello dei contenuti, occorrerà in primo luogo constatare come non si sia ancora realizzata un'effettiva distinzione tra testi prettamente scolastici e testi di puro intrattenimento. Pertanto sarà soprattutto sui primi che occorrerà focalizzare l'attenzione. Dagli studi più recenti, pare sia emerso un dato finora inconfutabile, e cioè che, nonostante qualche minima difformità relativa alle diverse modalità di comunicazione letteraria, ora più fluide e scorrevoli rispetto al passato, i contenuti di questi testi siano rimasti fortemente ancorati a temi e motivi tipici della pubblicistica pedagogica ottocentesca. Essa, come si ricorderà, era fondamentalmente finalizzata a veicolare insegnamenti morali, e a fornire paternalisticamente strumenti funzionali alla formazione dell'uomo e del buon cittadino. La sola novità al più ravvisabile in tale impianto

---

<sup>83</sup> Cfr. *ivi*, p. 81.

<sup>84</sup> A. Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in *Ibidem*.

generale consisterà semmai nell'esasperazione della componente sentimentalistica da una parte, e dell'ossessivo ricorso al patetico, altrove etichettato come retorica «cogli occhi rossi»<sup>85</sup>, dall'altra.

Ovvia conseguenza di un simile fenomeno fu, né sarebbe potuto essere altrimenti, la costruzione di un intero e composito universo letterario strutturato sul tema della miseria e dell'indigenza, da delegare alla sensibilità e all'illimitato altruismo della classe borghese istruita (si ricordi a tal proposito la descrizione fornita dal Parravicini riguardo al suo *Giannetto*: «Lo chiamavano il benefattore della patria, il padre de' poveri»<sup>86</sup>); ciò spiegherebbe quindi la dominante presenza, e non solo nella manualistica scolastica (pare infatti alquanto imponente anche nei periodici per l'infanzia dello stesso periodo), di figure di orfani, mendicanti e menomati che, come ironicamente osserva Boero, «sembrano presi di peso dalla cronaca nera»<sup>87</sup>.

Non certamente trascurabile nel quadro di un simile contesto appare l'influenza della coeva letteratura straniera approdata in Italia proprio in quegli anni. Basti pensare all'opera dall'eloquente titolo *Senza famiglia* (1878), del francese Hector Malot (1830-1907). Essa registrò in poco tempo, nel nostro paese, un enorme successo di pubblico grazie alla quanto mai tempestiva traduzione italiana (1890) ma anche, molti decenni dopo, al fortunato cartone giapponese che permise una più rapida e ampia diffusione delle avventure del suo piccolo protagonista, Rémy, incentrate appunto «su quelle tematiche di *viaggi*, *vagabondaggi*, e *infantili infelicità* care anche alla produzione italiana dello stesso periodo [del romanzo]»<sup>88</sup>.

Non andrà tuttavia sottovalutata la crescente presenza, all'interno della stessa letteratura straniera approdata in Italia in quegli anni, di opere

---

<sup>85</sup> B. Zapponi, *Rétore* '78, in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 53, 326.

<sup>86</sup> Ivi, p. 13.

<sup>87</sup> Ivi, p. 84.

<sup>88</sup> Ivi, p. 77; mio il corsivo.

sempre più aperte all'«*amena lettura* o almeno [...] da vendere al di fuori dei consigli di maestri, genitori e altri adulti “ragionevoli”»<sup>89</sup>, giustamente interpretata dai molti specialisti del settore come il primo importante indizio di un effettivo cambio di rotta che di lì a poco la nostra letteratura per l'infanzia avrebbe realizzato.

Particolarmente significativo appare il fatto che tale scarto sia ravvisabile solo a partire dal secondo dopoguerra e più precisamente dalla Liberazione in poi. Appena un Ventennio prima, infatti, la perentoria opera di fascistizzazione non aveva risparmiato neppure la produzione pubblicistica e letteraria per l'infanzia; al contrario, l'aveva sfruttata invece come privilegiato canale di propaganda del regime.

A partire dal 1926 prende il via [...] quel processo di fascistizzazione che attraverso tappe differenziate, tenderà a occupare tutti gli spazi dell'infanzia e a costruire intorno all'esistenza di bambine e bambini un rigido apparato di indottrinamento (con l'Opera Nazionale Balilla, con la Gioventù Italiana del Littorio, ecc.)<sup>90</sup>.

Il convegno tenutosi a Bologna nel 1938 allo scopo di adeguare letteratura, arte e cultura (del popolo in generale e delle nuove generazioni in particolare) alla nuova etica fascista porterà alla nascita di un vero e proprio *Manifesto della letteratura Giovanile*, patrocinato e sostenuto da illustri intellettuali dell'epoca, primo fra tutti Marinetti. Il fatto che tra i principi posti alla base di tale manifesto vi sia l'idea di un bambino concepito come "naturalmente fascista" non fa che confermare, accentuandola in sommo grado, l'accezione fortemente autoritaria e

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 75.

<sup>90</sup> Ivi, p.170.

utilitaristica che aveva caratterizzato la maggior parte della produzione infantile sin dal suo sorgere. Non deve quindi trarre in inganno il fatto che proprio in occasione del convegno si utilizzi la dizione di *letteratura giovanile* al posto di quella di *letteratura per l'infanzia*. La scelta di adottare, in quel determinato contesto, una definizione diversa non pare infatti sia stata dettata dalla volontà di evidenziare un mutamento qualitativo da applicarsi al rapporto tra il lettore in formazione e l'opera che lo riguardava, quanto piuttosto di ribadire, coerentemente con l'ideologia del regime, la "giovinezza" propria del momento storico. Il significato intrinseco della nuova dizione resta, perciò, a dispetto del cambiamento terminologico, ancora fortemente caratterizzato da una marcata spinta autoritaria e fortemente finalistica<sup>91</sup>. A tal proposito osserva ancora Renata Lollo:

Questo convegno, il primo in Italia sul tema, mentre impone e comanda che cosa si debba o non si debba produrre [...] smaschera in maniera scoperta l'ideologia e le paure del regime, il bisogno adulto di dominare e controllare l'imprevisto educativo affinché la nuova generazione accetti senza difficoltà e anzi con entusiasmo la già intuibile vicinanza della guerra con tutte le conseguenze di allineamento e di sacrificio<sup>92</sup>.

Bisognerà attendere la fine della guerra con il conseguente ritorno alla libertà e il «suo durevole strascico di lotte democratiche» per registrare quel deciso mutamento di rotta che colpirà a più livelli e in tempi diversi in Italia l'intero mercato delle lettere dedicato all'infanzia.

---

<sup>91</sup> Cfr. R. Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 48.

<sup>92</sup> Ivi, p. 49.



Tra i fatti di maggior rilievo che contribuirono in maniera tutt'altro che irrilevante a una simile svolta andranno senza dubbio segnalati in primo luogo la Riforma della Scuola del 1962 con l'estensione dell'obbligo scolastico fino al quattordicesimo anno di età, seguita negli anni Settanta dalle Leggi Regionali sulle biblioteche pubbliche; e ancora, l'imponente sviluppo dell'industria editoriale che di fatto trasformò la letteratura giovanile in un vero e proprio *business* e, non da ultimo, l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione di massa.

### **3.2 - “Diamanti in cantina”: ipotesi e prospettive di un incontro inatteso**

Sin dai primi anni del Novecento, ma soprattutto a partire dal secondo Dopoguerra, è possibile riscontrare, all'interno del complesso sistema delle opere letterarie per l'infanzia, un fenomeno del tutto singolare, ma forse proprio per questo, troppo a lungo ignorato. Si tratta dell'inaspettata presenza di un cospicuo *corpus* di testi, scritti da autori variamente affermati nel campo della letteratura per adulti, ma che occasionalmente scelgono di dedicarsi, chi per una sola volta, chi invece regolarmente, alla scrittura per ragazzi. Il fenomeno non sembra affatto marginale, anzi bene si presta a fornire l'ennesimo terreno di prova della pregnante eterogeneità di un genere complesso come la letteratura *di e per* l'infanzia. A differenza di scrittori come A. Moravia (1907-90) o L. Barzini (1874-1947), per i quali il termine "occasionale" appare forse più appropriato - dal momento che nelle loro vaste bibliografie contano al massimo una sola opera per l'infanzia, (*Storie della preistoria* il primo, *Le avventure di Fiammiferino* l'altro) - non ugualmente si potrebbe dire a proposito di altri autori come ad esempio Luigi Malerba (1927-2008) o Susanna Tamaro. Se si analizza a fondo la produzione letteraria di questi autori, infatti, ci si rende conto di come essi non considerino affatto la

scrittura per ragazzi come un puro *divertissement* letterario o come semplice "deviazione dalla norma", ma al contrario incoraggino i propri lettori a concepire la loro attività di scrittori per l'infanzia come speculare e complementare a quella per adulti.

Cosa spinge allora un autore affermato e, presumibilmente, anche con un cospicuo seguito di lettori affezionati, a mettersi alla prova e a sperimentare strumenti e modalità espressive a lui totalmente sconosciute? Se non altro suggestiva, anche se non del tutto convincente, risulta la tesi suggerita da Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, curatori di una raccolta antologica di fiabe "letterarie" di autori italiani scritte tra la fine dell'Ottocento e gli anni '80 del Novecento. Secondo la loro originale interpretazione, l'esperienza, seppure occasionale, della letteratura per l'infanzia fungerebbe, per alcuni autori in particolare, da rimedio miracoloso e dagli strabilianti effetti rinvigorenti, da sfruttarsi nel momento esatto in cui «la narrativa "colta" ha esaurito le sue possibilità, è divenuta incapace di arricchire l'esperienza e di liberarla dalla morsa della ripetizione e della depressione»<sup>93</sup>. Nell'ottica di una simile interpretazione quindi, la letteratura per l'infanzia svolgerebbe il ruolo per così dire provvidenziale, di un *Deus ex machina* capace di «reintegrare "fantasmaticamente una realtà divenuta troppo reale o un linguaggio che si è troppo concentrato su se stesso"»<sup>94</sup>.

Un'ulteriore spiegazione del fenomeno, di sicuro più convincente e realistica della prima, ci viene fornita invece direttamente dalla viva voce di uno scrittore che dello stesso fu un interprete esemplare oltre che un autentico protagonista; si tratta del già citato Luigi Malerba il quale sostiene che:

---

<sup>93</sup> E. Ghidetti, L. Lattarulo (a c. di), *La bottega dello stregone*. cit., in P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit. p. 312.

<sup>94</sup> Ibidem.

I libri per ragazzi non nascono come i funghi ma sono prodotti dai disagi e dalle difficoltà di adattamento che accomunano l'infanzia con quei disadattati cronici che sono gli scrittori<sup>95</sup>.

Ciò che emerge dalle parole dell'autore non è quindi tanto l'atteggiamento di un adulto nei consueti panni di pedagogo o moralizzatore, che intende parlare *di* bambini ad altri bambini, quanto invece l'urgenza dello scrittore di imparare a parlare *come* loro, di porsi sul loro stesso livello in modo da riuscire finalmente a descrivere la realtà come solo un bambino può e sa fare: semplicemente così com'è.

Molti sarebbero, oltre a quelli già citati, i titoli catalogabili all'interno di questo micro-settore (sebbene qui il "micro" non stia per "marginale" quanto piuttosto per "emarginato"): il *Principe infelice* di Tommaso Landolfi, il *Pinguino senza frac* di Silvio D'Arzo, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Dino Buzzati, *Le mille e una Italia* di Giovanni Arpino e molti altri. Eppure, quasi nessuna di queste opere pare finora aver riscontrato la fortuna che merita; risulta al contrario che la maggior parte di questa produzione abbia avuto poca o nessuna rilevanza presso la critica; non di rado accade poi che anche le più accurate bibliografie relative ai rispettivi autori le omettano *in toto*, quasi considerandoli poco più che semplici "incidenti di percorso". Nonostante certe inspiegabili e immotivate lacune non si potrà tuttavia negare che, specialmente negli ultimi anni, il problema sia stato rimesso all'attenzione di critici e studiosi del settore e non, attraverso importanti iniziative come ad esempio l'interessante mostra promossa nel dicembre del 2006 a Torino da Francesca Lazzarato e Luca Scarlini, dal significativo titolo «La biblioteca scomparsa. Scrittura d'autore per bambini nel Novecento

---

<sup>95</sup> L. Malerba, *Sogno e scrivo storielle*, in *ivi*, p. 314, 387.

italiano». Tale iniziativa si proponeva di operare un'accurata selezione di testi per ragazzi a firma di scrittori non specializzati, pubblicati a partire dal 1943 e in seguito per varie ragioni rimossi o accantonati. Lo scopo della mostra era perciò quello di dimostrare come anche in Italia, oltre che nei paesi anglosassoni, fosse possibile rivalutare criticamente l'esistenza di una proficua zona di scambio e di contaminazione tra la letteratura *tout court* (quella cosiddetta "alta" per adulti) e quella per l'infanzia. Alla luce di queste considerazioni si è ritenuto opportuno, in questa sede, cercare di rendere il giusto merito ad almeno uno di questi "diamanti", (ovvero l'opera di Giovanni Arpino), che parafrasando il titolo di un'opera di Antonio Faeti<sup>96</sup>, per troppo tempo sono rimasti relegati al buio di una "cantina".

### **3.3 – L'Infanzia, la Storia, la Nazione: *Le mille e una Italia* di Giovanni Arpino**

#### **3.3.1 - L'intreccio e la trama.**

«Riccio Tumarrano si svegliò, il sole era alto, intorno apparivano solo rocce»<sup>97</sup>.

Queste le poche battute, dal carattere quasi epigrafico, con le quali Arpino sceglie di aprire il suo romanzo; È dunque alla voce del narratore esterno che viene affidato il compito di inaugurare l'inizio della storia con l'immediata presentazione del giovane protagonista di cui il lettore non sa ancora nulla ma di cui incuriosisce già il nome: Riccio. Si potrebbe infatti ipotizzare, trattandosi di un libro per ragazzi, di trovarsi di fronte a uno di quegli animali parlanti delle favole, se non fosse per il cognome citato

---

<sup>96</sup> Cfr. A. Faeti, *I diamanti in cantina: come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Firenze 1995.

<sup>97</sup> G. Arpino, *Le mille e una Italia*, Einaudi, Torino 1980.

subito dopo (Tumarrano) che lascia ancora qualche dubbio, ma non fornisce, almeno per il momento, una risposta definitiva.

L'esperto narratore introduce perciò il lettore direttamente in *medias res* come se riprendesse un racconto lasciato interrotto ma di cui i lettori non sono a conoscenza. L'espediente, sapientemente gestito dall'autore-narratore, riesce perfettamente nell'intento di suscitare la curiosità del lettore che sarà pertanto spinto a prestare attenzione a ogni minimo "indizio" di volta in volta fornito e non solo riguardo al misterioso personaggio, ma anche all'ambientazione esterna non ancora chiarita.

*Le Mille e una Italia* è la storia di Riccio Tumarrano, un bambino siciliano di dodici anni che, ritenuto dalla madre ormai in grado di contribuire insieme al padre, minatore al traforo del monte Bianco, al sostentamento della famiglia, decide di raggiungerlo per poter lavorare insieme a lui. A tal fine dovrà perciò attraversare tutta l'Italia da Sud fino all'estremo Nord. Il suo percorso si snoderà perciò lungo una serie di tappe successive attraverso le più importanti città italiane: partendo da Catania, raggiungerà prima la Calabria e subito dopo, passando prima per Nicastro, Potenza e Amalfi, la città di Napoli; il suo viaggio proseguirà poi nell'Italia centrale attraversando le terre del Sacramento in Molise per giungere prima a Roma e poi a Siena e a Firenze; giunto poi nella pianura emiliana, passando per la cittadina di Campegine (Reggio Emilia) e dopo aver attraversato il Po, Riccio farà tappa prima in Veneto (a Padova) e poi in Piemonte, dopo una breve sosta sulle sponde del lago di Garda; di lì continuerà il suo percorso passando per le città di Alba, Bra e Torino per concluderlo infine col raggiungimento della meta tanto desiderata: il monte Bianco.

Ciò che preme preliminarmente evidenziare è innanzitutto la scelta del titolo dell'opera che evidentemente ricalca quello della più celebre e antica raccolta di novelle di tutti i tempi, ovvero *Le mille e una notte*. Il

richiamo a una tradizione così profondamente radicata nell'immaginario collettivo risulta infatti quanto mai funzionale a fornire ai fruitori dell'opera la giusta chiave di lettura del testo e a chiarire preliminarmente l'impostazione che l'autore intende conferire all'intero impianto narrativo.

Sull'esempio del più famoso modello, infatti, la narrazione si snoda su due binari distinti e paralleli: all'interno del racconto principale scelto come cornice di tutta la vicenda, ovvero il viaggio di Riccio in giro per l'Italia, vengono sapientemente inseriti dei racconti per così dire "secondari", il cui avvio sarà quasi sempre fornito dall'incontro più o meno casuale dello stesso Riccio con un personaggio di volta in volta diverso che gli racconterà la sua storia. Non capita quasi mai, a eccezione di pochi casi, di incontrare lo stesso personaggio in più di un capitolo e ciò comporta presumibilmente il fatto che ciascuno di essi facilmente si presti a essere letto anche singolarmente, cioè come una storia a sé stante e in sé compiuta. Si tratta insomma di veri e propri "racconti nel racconto" che, congiuntamente a quello principale, risultano parimenti funzionali alle intenzioni generali dell'opera. Una simile tecnica narrativa vantava, già ai tempi in cui l'opera venne scritta, una tradizione ormai profondamente radicata e non solo nell'ambito strettamente letterario, ma anche in quello teatrale; il richiamo a questo particolare settore artistico, infatti, appare in questo caso quanto mai calzante, dal momento che, come si ricorderà, Giovanni Arpino non fu soltanto uno scrittore di romanzi, né soltanto un giornalista, ma tra le sue molteplici sperimentazioni si cimentò anche, seppure occasionalmente, nel ruolo di commediografo e scrittore di teatro.

Passando invece ad analizzare la struttura interna di ciascuno dei ventitre capitoli di cui l'opera si compone, non si potrà fare a meno di notare come l'autore riadoperi, in maniera quasi schematica in ogni capitolo, le medesime modalità di distribuzione delle varie sequenze narrative. Non si ritiene, tuttavia, che ciò sia dovuto alle limitate capacità

creative dell'autore, né a una sua mancanza di fantasia, quanto piuttosto a una scelta oculata finalizzata ad assegnare alla sua opera la giusta maneggevolezza e semplicità d'uso cui ogni testo per l'infanzia dovrebbe in definitiva aspirare.

Ogni capitolo risulta organizzato in una prima sequenza descrittiva relativa al luogo di volta in volta raggiunto dal protagonista; a questa seguirà poi l'introduzione del nuovo misterioso personaggio la cui identità verrà infatti svelata gradualmente (il più delle volte alla fine del capitolo stesso) attraverso un'accurata selezione di indizi, relativi tanto al suo aspetto fisico quanto a particolari del suo carattere, o del modo di agire. Si procederà poi con una sequenza dialogica, punto focale dell'intero capitolo, tra Riccio e il personaggio in questione, che costituirà anche l'occasione per svariate deviazioni dal racconto principale, digressioni o rapidi *flashback*; la conclusione sarà infine sancita dal congedo di Riccio dal personaggio di turno e dalla partenza verso una nuova tappa del suo viaggio.

### 3.3.2 - I personaggi

Nella sua avventura il nostro protagonista non sarà dunque da solo; a ogni tappa conoscerà infatti personaggi molto "speciali" e tuttavia familiari ai giovani destinatari dell'opera in quanto "prelevati" direttamente dai libri di scuola. Si tratta infatti dei più illustri poeti, condottieri, santi, politici, pensatori e artisti di ogni epoca, ma accomunati dal loro inscindibile legame con l'Italia e la sua storia; sarà proprio grazie ai loro consigli, talvolta al loro aiuto concreto o più semplicemente al loro esempio, che Riccio, oltre che a raggiungere la meta tanto agognata, riuscirà, anche e soprattutto, a scoprire appunto i "mille" volti dell'Italia.

Ciò che ci preme sottolineare preliminarmente è il modo in cui l'autore riesca a privare ciascuno dei personaggi di volta in volta presentati

di ogni possibile retorica o «noiosità libresca», puntando piuttosto a fornire di ciascuno di essi un ritratto inedito e non stereotipato ma al contrario più "umano" e quindi realistico. Sarà proprio sulla base di questo principio, che personalità come Pirandello, Michelangelo, Machiavelli ecc. verranno per così dire "smitizzate" e "descolarizzate", cioè inverosimilmente descritte come persone in carne e ossa, con i loro difetti, paure e persino manie e spesso non senza una punta di ironia. Si veda ad esempio il caso lampante di Dante Alighieri, di cui vengono ironicamente sottolineate tanto la peculiare forma e dimensione del naso, quanto certi comunissimi disturbi fisici come il mal di schiena o la tosse<sup>98</sup>. Così come l'insolito ritratto di un Burchiello visto attraverso le sbarre di una prigione con la «faccia magra» e «devastata da molti malanni», «gli occhi furbi ma anche disperati», «malandato nel corpo e avvelenato nell'animo», intento a grattarsi i pidocchi in testa e che suscita persino sentimenti di pietà nel giovane Riccio per l'insistenza mostratagli nel chiedergli dell'altro vino<sup>99</sup>. Quanto mai significativo appare poi il fatto che l'autore non trascuri di evidenziare imperfezioni e umane manchevolezze, oltre che dei suoi personaggi secondari, persino dello stesso protagonista, che in questo senso, pare ricoprire il ruolo, più che del classico eroe delle fiabe "senza macchia e senza paura", di una sorta di eroe "alla rovescia". Il nostro autore, dunque, sulle orme del Collodi di *Giannettino* prima e di *Pinocchio* poi, non solo attribuisce il ruolo di protagonista a un bambino ma «al bambino com'è, non come lo vorrebbero il suo maestro o il suo parroco»<sup>100</sup>. La sua fragilità si palesa in particolare in un momento cruciale del suo viaggio, quando cioè Riccio trovandosi di fronte all'immensa distesa d'acqua del Po, preso dalla disperazione, è quasi sul punto di arrendersi:

---

<sup>98</sup> Cfr. G. Arpino, *Le mille e una Italia*, Einaudi, Torino 1980, pp. 135-136.

<sup>99</sup> Ivi, pp.101-108.

<sup>100</sup> Cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973, p. 52.



Non riuscirò mai ad arrivare dall'altra parte, non riuscirò mai a raggiungere il monte Bianco, si disperava. Ma che viaggio è questo? Ma perché devo faticare tanto? Ma perché non torno in Sicilia? [...] Non so nuotare, non so spiegarmi quando parlo con qualcuno, tutti mi fanno trottare qua e là. [...] Quasi quasi torno indietro, ecco<sup>101</sup>.

Solo il pensiero del padre e la voglia di raggiungerlo al più presto gli daranno la spinta giusta per riprendere con entusiasmo il suo viaggio.

Abbastanza evidente appare in questo passo, come in altri simili, un ulteriore richiamo all'archetipo collodiano, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, che, come si ricorderà, aveva affrontato il tema del pianto e della sofferenza infantili, presentandolo, per la prima volta nella storia della letteratura per ragazzi, come una tappa obbligata da percorrere necessariamente ai fini di un autentico percorso formativo.

Particolarmente rilevante e ricca di implicazioni appare poi la scelta di adottare, nel corso di tutto il romanzo, il punto di vista del giovane Riccio. Tale indiscusso protagonismo, se da una parte consente infatti al lettore una maggiore identificazione e un più immediato coinvolgimento emotivo nella vicenda narrata, dall'altra permette di focalizzare l'attenzione su particolari che una visione prettamente adulta presumibilmente trascurerebbe. Non di meno, tale peculiarità finisce inevitabilmente con l'influenzare, oltre che i modi della narrazione, anche quelli del linguaggio, che non potranno fare a meno di adottare gli stessi criteri di semplicità, chiarezza, comprensibilità propri di quello prettamente infantile. La Storia, incarnata nei vari personaggi che vanno alternandosi nel corso del romanzo, ne risulta perciò trasfigurata ma non per questo banalizzata; al contrario, liberandola dalle «pastoie della cronaca, dalla prigione della

---

<sup>101</sup> Ivi, pp. 145-146.

quotidianità»<sup>102</sup>, Arpino riesce invece a restituirne un «quadro vivido e caldo di emozioni e passioni individuali e collettive, di sensazioni e sentimenti, di colori, odori, sapori della vita quotidiana»<sup>103</sup>. Egli si candida pertanto a divenire il degno successore di autori come i fratelli Grimm, Andersen e non da ultimo Collodi, considerati come i primi creatori della fiaba contemporanea; anche nell'opera del nostro, infatti, «temi e figure del passato escono dal loro limbo, ormai senza tempo, per agire nel purgatorio, o nell'inferno, del presente»<sup>104</sup>. Particolarmente originale in tal senso appare la rievocazione della tragica vicenda dei fratelli Cervi raccontata dalla viva voce di nonno Alcide (1875-1970), ma trasposta per così dire in termini fantastici, come se si trattasse di una fiaba qualunque narrata da un nonno qualunque:

C' erano una volta sette fratelli, forti come sette alberi, allegri come sette grilli. Lavoravano nei campi e cantavano, mungevano, curavano le api e ancora cantavano. Tutti gli portavano rispetto perché erano forti, buoni, intelligenti. Erano contadini, ma non ignoranti come tanti [...]. Così crescevano attenti al progresso e amanti della giustizia. Ma non potevano essere completamente contenti. Perché la loro patria era governata da un Tiranno Nero, che con le sue bande armate faceva la pioggia e il bel tempo. Chi non gli obbediva finiva in prigione, chi amava la giustizia veniva perseguitato fino alla morte. Ma i sette fratelli combattevano in segreto le leggi di questo Tiranno [...]. Finché un giorno il Tiranno Nero fece una guerra e dopo aver perso tante battaglie venne buttato giù dal suo trono [...]. Ma il Tiranno, dopo un poco fu rimesso sul trono sbrindellato da certi suoi alleati, i tedeschi che volevano continuare

---

<sup>102</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 232.

<sup>103</sup> F. Rotondo, *Pagine di storia sociale*, in «Liber», 68, 2005, p. 20.

<sup>104</sup> Cfr. G. Rodari, *Grammatica della fantasia* cit., p. 52.

quella guerra ingiusta fino allo sterminio di tutti i popoli è [...]. Anche i sette fratelli decisero di dar battaglia in campo aperto<sup>105</sup>.

Segue a questo punto il resoconto della lotta di resistenza capeggiata dai fratelli Cervi, protagonisti indiscussi di questa fiaba *sui generis*, che però non si concluderà con l'atteso lieto fine, ma con un epilogo tanto tragico quanto istruttivo:

La casa fu circondata da sbirri e soldati del Tiranno. I sette fratelli spararono fino all'ultima cartuccia, poi, per salvare la vita alle donne e ai loro undici bambini, si arresero. Tutti insieme furono portati in prigione [...]. E un giorno [...], lontano dagli occhi del vecchio padre [...] caddero sotto le pallottole degli sbirri. Il padre, quando fu libero e lo seppe, pianse a lungo, poi, guardando le donne e gli undici bambini, disse: - Ricominciamo-. Dopo un raccolto ne viene un altro. E riprese a lavorare e insegnò ai bambini ciò che una volta aveva insegnato ai sette fratelli, gli disse di leggere libri, perché nei buoni libri sta il sapere e le ragioni della giustizia<sup>106</sup>.

Dal punto di vista formale si può notare l'essenzialità della narrazione, sebbene risolta in scene di forte impatto visivo. È uno stile asciutto, privo di qualsiasi artificio retorico, denso di fatti più che di parole, cui si aggiunge anche un ardito gioco di metafore e paragoni («il Tiranno nero»).

L'operazione compiuta dal nostro, appare quindi quanto mai originale e degna di attenzione. Assegnando a ciascun personaggio una funzione specifica (in base al ruolo ricoperto da ciascuno), egli riesce inaspettatamente a adattarlo ad un racconto tutt'altro che "fiabesco" e in tal

---

<sup>105</sup> Cfr. G. Arpino, *Le mille e una Italia*, cit., pp. 140-141.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 142-143.

modo pare compiere simultaneamente una duplice operazione. Se da una parte egli intende esplicitamente ribadire l'importanza di un genere come quello fiabesco, valorizzandone la funzione originaria di «catalogo dei destini degli uomini e specchio della realtà»<sup>107</sup>, dall'altra pare voglia andare oltre, rendendolo uno strumento utile non solo alla semplice osservazione del reale ma anche a una sua interpretazione critica. In tal senso Arpino pare assorbire appieno l'eredità di Gianni Rodari che già prima di lui aveva sostenuto:

La fiaba è il luogo di tutte le ipotesi: essa ci può dare delle chiavi per entrare nella realtà per strade nuove, può aiutare il bambino a conoscere il mondo, gli può dare delle immagini anche per criticarlo<sup>108</sup>.

Oltretutto, facendo propria una simile eredità, il nostro autore si fa anche inconsapevole precursore e promotore di un concetto che troverà piena realizzazione solo in tempi molto recenti. Si tratta della possibilità nonché della necessità di non rinunciare aprioristicamente, o a causa di inutili pregiudizi, a parlare ai bambini anche di temi "seri" come la guerra, la morte, la malattia, ovvero, mostrare loro la realtà seppure trasfigurata in una dimensione fantastica.

Occorre, altresì, evidenziare la particolare abilità con la quale l'autore riesce a compiere, nel corso del romanzo, il passaggio da un personaggio al successivo al fine di conferire al testo una maggiore coesione e coerenza interne. Nella maggior parte dei casi i personaggi verranno introdotti dallo stesso protagonista, sfruttando il pretesto di un suo incontro con essi più o meno casuale; qualora invece la narrazione richieda

---

<sup>107</sup> Cfr. I. Calvino, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988.

<sup>108</sup> M. Argilli, *Quale Rodari?*, in *Gianni Rodari. Atti della giornata di Studi*- Ascoli Piceno, 25 Maggio 2000. Amministrazione Provinciale di Ascoli Piceno, Luglio 2001 < [http: www.provincia.ap.it/provincia/cultura/atti.htm](http://www.provincia.ap.it/provincia/cultura/atti.htm).>.

l'introduzione di due personaggi di cui preme sottolineare una qualche affinità di mentalità, origini o atteggiamenti, ciò che si evidenzia in primo luogo è il fatto che volutamente essi vengano collocati in due capitoli consecutivi, come se l'uno costituisse per così dire il "prolungamento" dell'altro; in secondo luogo, il compito di anticipare l'entrata in scena del suo "omologo" che sarà questa volta affidato al primo dei due, e non come di consueto a Riccio. Ciò si riscontra ad esempio nel caso di Verga, il quale anticiperà l'entrata in scena di Pirandello inviandogli appunto Riccio:

Prima di sera arriverai a un pergolato di legno bianco, vedrai un vecchio signore seduto e non aver paura di disturbarlo. Anche lui saprà dirti qualcosa sul tuo viaggio. Digli che ti manda a lui Giovanni Verga<sup>109</sup>.

Oppure il caso di Antonio Gramsci che indirizzerà Riccio dall'amico Piero (Gobetti) chiedendogli di portargli un cestino di mele da parte sua<sup>110</sup>.

All'interno del complesso sistema dei personaggi sapientemente costruito dal nostro autore, un ulteriore elemento di interesse tutt'altro che marginale si può riscontrare nelle diverse modalità con cui il giovane protagonista interagisce con i vari personaggi in cui di volta in volta si imbatte. Non può essere un caso infatti che, mentre nei confronti di alcuni personaggi manifesti un atteggiamento spavaldo, audace e talvolta persino insolente, davanti ad altri si mostri al contrario timido e impacciato al punto da non riuscire ad aprir bocca o addirittura da mantenersene a distanza. È indubitabile che sulla base di un simile atteggiamento ambivalente sia possibile misurare anche il personale "livello di gradimento" del protagonista, e quindi dell'autore stesso, nei confronti di quel personaggio, nonché i parametri di giudizio sottesi a una simile operazione. Basti citare

---

<sup>109</sup> Cfr. G. Arpino, *Le mille e una Italia*, cit., p. 14.

<sup>110</sup> Ivi, p. 203.

il caso di Machiavelli o di Galileo Galilei, inaspettatamente accostati - sarà il caso di sottolineare - a personaggi per così dire "minori" come Alcide Cervi o Maurizio, nome di battaglia di Ferruccio Parri; Riccio prova infatti nei confronti di queste personalità una così profonda ammirazione, un rispetto talmente reverenziale, «persino un timore»<sup>111</sup>, da non riuscire ad avvicinarsi loro neppure fisicamente, resta perciò a spiare Michelangelo dall'angolo buio di una chiesa<sup>112</sup>, cammina dietro Machiavelli o Maurizio a «rispettosa distanza»<sup>113</sup>, o resta ad ascoltare rapito la "storia" di nonno Alcide Cervi dalla cima di un albero<sup>114</sup>, o infine rimane attonito a osservare Galileo intento nei propri esperimenti notturni attraverso una grande vetrata<sup>115</sup>.

Al contrario, il nostro protagonista si pone, nei confronti di altri personaggi per i quali prova poca o nessuna stima, sullo stesso piano, se non addirittura su un gradino più alto, come ad esempio quando si imbatte nel maldestro avventuriero Ruzante, o quando per caso si ritrova «nella matta casa dell'ancor più matto poeta Gabriele [d'Annunzio]»<sup>116</sup>. Ma il caso più eclatante rimane l'incontro con Mussolini, addirittura "abbassato" alla condizione infantile e di cui si esprime un giudizio tutt'altro che lusinghiero già nel titolo del capitolo che lo riguarda; in esso viene infatti definito senza mezzi termini una «cattiva compagnia».

Un ragazzo *della sua età* balzò dalle erbe al lato della strada. Si mise in posa con i piedi nella polvere, i pugni sui fianchi. Aveva grandi occhi neri che roteavano con

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 125.

<sup>112</sup> Ivi, p. 73.

<sup>113</sup> Ivi, p. 125, 177.

<sup>114</sup> Ivi, p. 138.

<sup>115</sup> Ivi, p. 161.

<sup>116</sup> Ivi, p. 164.

prepotenza, aveva grosse mascelle e sporgeva il petto come fosse il padrone della via. Ristette lì, gonfio e minaccioso<sup>117</sup>.

Nell'operazione di trasfigurazione fantastica operata da Arpino, l'illustre personaggio viene addirittura descritto come un ragazzino presuntuoso, prepotente, pigro, piuttosto avido oltre che smanioso di comandare e persino piagnucoloso. Così facendo l'autore riesce a ottenere un duplice risultato: da una parte facilita a Riccio il compito di dialogare con lui a tu per tu esattamente come se avesse a che fare con un qualunque altro ragazzo della sua età; dall'altra riesce perfettamente nell'intento di abbassarne metaforicamente, oltre che l'età anagrafica, anche il valore.

Arpino ci conduce perciò in un viaggio immaginario, ma al tempo stesso reale, descritto dalla visuale "dal basso" di un bambino che legge la realtà dilatando e rielaborando certi particolari di essa ed escludendone invece altri. Il risultato è quello di una narrazione in cui vita reale e fantasia finiscono col riversarsi l'una nell'altra, in un continuo alternarsi tra sogno e realtà. Non di rado si riscontra però un'effettiva difficoltà nell'identificare con chiarezza il confine, spesso labile e volutamente sfuggibile, che separa l'uno dall'altro stato; come quando ad esempio, incontrando Pulcinella, Riccio afferma: «adesso lo tocco così m'accorgo se sono sveglio o se dormo»<sup>118</sup>. O ancora - racconta il narratore - quando Riccio

non si stupì, ormai *quasi* abbandonato al sonno, di vedere un elefante avanzare sulla strada. *Forse* un sogno lo stava trasportando in Africa [...]. Poi aprì un poco di più gli occhi e s'accorse che l'elefante non spariva<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 66.

<sup>118</sup> Ivi, p. 35.

<sup>119</sup> Ivi, p. 41; mio il corsivo.

È soprattutto attraverso l'espedito del sonno, dunque, regolarmente riproposto nel corso della narrazione, che l'autore, dando libero sfogo alla propria fantasia, introduce il lettore in un mondo totalmente immaginario fatto di personaggi che sembrano prelevati direttamente dalle fiabe. Accade così di imbattersi in foreste incantate abitate da strani animali parlanti come il leopardo Caramella o la saggia scimmia Ciu Cian Ciò alle prese con la disonestà umana<sup>120</sup>, o in Colori che prendono magicamente le sembianze di temibili Giganti<sup>121</sup>. Simili digressioni fantastiche non possono che confermare l'ecletticità e l'originale poliedricità del nostro autore, resa possibile grazie alla sua peculiare disponibilità a mettersi costantemente in gioco sperimentando di volta in volta ambiti e dimensioni a lui sconosciuti.

### 3.3.3 - Il binomio fame-lavoro

All'interno del composito impianto narrativo reso originale da un' equilibrata e continua alternanza tra resoconto realistico e narrazione fiabesca, non mancano, seppure sapientemente nascosti tra le pieghe del racconto, alcuni spunti e suggerimenti dell'autore (sarebbe errato infatti parlare di moniti veri e propri) di natura etico-morale. Uno di questi è fornito dal frequente riferimento, nel corso del romanzo, al tema del cibo, tanto da costituirne una costante irrinunciabile. Spesso infatti il nostro protagonista è colto da fame improvvisa anche nelle situazioni più disperate, come ad esempio quando viene catturato dai briganti di Antonio Gasparoni:

---

<sup>120</sup> Cfr. *ivi*, pp. 92-96.

<sup>121</sup> Cfr. *ivi*, p. 117.



Riccio, legato, non aveva paura, o almeno aveva più *fame* che paura. L'odore dell'agnello arrostito così rozzamente, un profumo fumoso di carne e di erbe, vinceva ogni altra preoccupazione<sup>122</sup>.

O ancora quando Riccio, cui «una gran fame mordeva allo stomaco», imbattutosi nei «due ragazzetti» incaricati da Padre Girolamo Savonarola in persona di "raccolgere peccati" per le strade di Firenze, provocatoriamente domanda loro:

- Polli arrosto, porchette ripiene, piccioni allo spiedo, anitre farcite, non sarebbero vanità? [...] Allora pesche sciroppate, creme di cioccolata, panna montata, ciliegie al rosolio, cassate coi canditi - continuava Riccio. Non voleva prenderli in giro, per carità! Ma la *fame* gli metteva in testa strane visioni, e ci teneva a sapere cosa era permesso in quella città<sup>123</sup>.

Non può certo essere un caso se poi la stessa fame sia menzionata anche a proposito di altri personaggi oltre a Riccio, come ad esempio il maldestro avventuriero Ruzante, che dopo aver confessato al nostro protagonista di essere affetto da una «fame eterna»<sup>124</sup>, intreccerà con lui un divertente dialogo a sfondo interamente culinario:

Tutti e due provavano i morsi della fame.

-Una polenta con uccelletti, - sognava Ruzante a alta voce.

-Una spaghetтата con melanzane, - sognava di rimando Riccio.

-Prosciutto e fichi, - riprendeva Ruzante.

---

<sup>122</sup> Ivi, p. 84, mio il corsivo.

<sup>123</sup> Ivi, p. 111, mio il corsivo.

<sup>124</sup> Cfr. ivi, p. 148.

-Pesce e torta gelata, - sbadigliava Riccio<sup>125</sup>.

Nel sistematico ricorso al tema del cibo, della fame, e della lotta legata al soddisfacimento di questo bisogno primordiale, ancora una volta Arpino pare attingere a quella inesauribile fonte di ispirazione costituita dalle opere di Collodi. Anche nelle *Avventure di Pinocchio* infatti, l'appetito da una parte, e l'impossibilità di saziarlo dall'altra, rappresentano un motivo ricorrente e tutt'altro che tralasciabile. Basti pensare al nome stesso di Pinocchio che già di per sé «evoca da subito il rapporto con il mangiare e l'essere mangiato»<sup>126</sup>. Come giustamente fa osservare Giovanni Gasparini, «la fame e il pensiero di mangiare perseguitano Pinocchio e a ragione»<sup>127</sup> - aggiunge l'autore - in quanto «egli nella maggior parte delle sue avventure è solo e non ha nessuno che si occupi del suo sostentamento». Come Pinocchio, anche Riccio affronterà il suo viaggio per l'Italia da solo e come il burattino sarà spesso assillato dalla necessità di trovare qualcosa da mettere sotto i denti.

Come Collodi, anche Arpino intende, attraverso questo tema, richiamare l'attenzione in prima istanza, sulla realtà sociale di povertà e di miseria che fa da sfondo all'intero racconto, ma anche sulla lotta per la sopravvivenza che un simile contesto socio-economico inevitabilmente finisce con l'innescare. In questo senso il romanzo di Arpino bene si presta a essere equiparato a un qualsiasi romanzo storico, in quanto appunto si propone di fotografare un particolare momento o fenomeno storicamente documentabile, di riflettere cioè il reale attraverso il filtro della letteratura che, come sostiene F. Rotondo è «arte menzognera per eccellenza, ma anche mezzo privilegiato per

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 150.

<sup>126</sup> Cfr. G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 69-70.

<sup>127</sup> Ivi, p. 71.

smascherare la verità»<sup>128</sup>. Per un altro verso, sia in Collodi che in Arpino, l'allusione all'elemento fagico diventa l'occasione perfetta per affrontare un altro argomento altrettanto caro a entrambi gli autori, ovvero il tema del lavoro. Come già nel racconto collodiano, anche in quello di Arpino il lavoro viene subito presentato innanzitutto come la più logica prosecuzione dello studio scolastico e quindi come un dovere morale da imporsi a tutti senza distinzione alcuna di ceto o di condizione sociale. Sin dalle prime battute del romanzo infatti, il protagonista, presentandosi a Giovanni Verga dichiara:

Vado al Monte Bianco, dove mio padre è minatore. Ho dodici anni e mia madre mi ha detto che debbo aiutare la famiglia *ora che so leggere e scrivere*. Così mi sono messo in viaggio per raggiungere mio padre e diventare minatore anch'io<sup>129</sup>.

Tutti insomma devono lavorare e «se non lavorano e patiscono la fame, tanto peggio per loro»<sup>130</sup>. Sulla base di una simile logica, l'ozio e l'inoperosità parimenti identificabili tanto nella ricerca di facili guadagni quanto nell'accattonaggio (richiesta di elemosina), vengono considerati come disvalori; al contrario, l'impegno nel lavoro, qualunque esso sia, e l'onesto guadagno che ne deriva, per quanto misero, vengono invece esaltati a valori assoluti e irrinunciabili. Non a caso Riccio, per tutta la durata del suo viaggio si cimenterà nei mestieri più diversi per potersi guadagnare onestamente quel tanto necessario al proprio sostentamento.

---

<sup>128</sup> F. Rotondo, *Pagine di storia sociale*, in «Liber», n. 68, 2005, p. 17.

<sup>129</sup> Cfr. G. Arpino, *Le mille e una Italia*, cit. p. 12.

<sup>130</sup> Cfr. G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, cit. p. 88.

- Da quando sei partito, come hai vissuto? – domandò l'uomo [Giovanni Verga]

- Ho aiutato un pastore, ho raccolto arance, ho aiutato un contadino a tagliar legna, - rispose Riccio.

- E devi fare il tuo viaggio lavorando?

- Sì, - rispose il ragazzo<sup>131</sup>.

Quella che viene a delinearsi, sebbene più palesemente nel romanzo di Arpino che in quello di Collodi, è quindi una vera e propria Etica del lavoro, all'interno della quale trova spazio anche un'azzardata distinzione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale con una palese predilezione del primo tipo a scapito del secondo. Più di una volta infatti, nel corso della narrazione, l'autore non nasconde una sua netta preferenza per la categoria dei lavoratori (operai, contadini, manovali ecc.), piuttosto che per quella di un certo tipo di intellettuali, quelli cioè che «sanno tante cose, del cielo, della terra, sanno tanti “perché”», ma senza qualcuno che lavori per loro, «non riuscirebbero a tirare avanti [...] talmente hanno la testa nelle nuvole...»<sup>132</sup>.

### 3.3.4 - Le costanti autobiografiche

Anche ne *Le mille e una Italia* Arpino non rinuncia a menzionare, inserendole sapientemente tra le pieghe del racconto, le tre componenti autobiografiche sempre variamente ma regolarmente presenti nelle sue opere; la prima rappresenta una sorta di richiamo alle origini, identificate nella città di Bra, paese natale della madre. Il tentativo di Arpino è infatti quello di differenziarla da tutti gli altri luoghi citati nello stesso romanzo e

---

<sup>131</sup> G. Arpino, *Le mille e una Italia*, cit. p. 13.

<sup>132</sup> Ivi, p.131.

di fatto vi riesce perfettamente associandola alla figura di Beato Cottolengo, figura alquanto atipica all'interno del variegato sistema dei personaggi costruito dal nostro; ne costituisce infatti, per così dire, l'eccezione che anche in questo caso conferma la regola. A differenza di tutti gli altri, infatti, di cui spesso e volentieri vengono messi in evidenza, accanto ai pregi, anche i più normali difetti e le umane debolezze, del «ragazzetto» Beato verranno invece evidenziate solo le innumerevoli e impeccabili virtù: la bontà, l'infinita generosità e la purezza d'animo, da cui il giovane Riccio resterà profondamente colpito al punto da dover trattenere le lacrime<sup>133</sup>; non sarà altresì difficile immaginare, dietro l'autentico coinvolgimento emotivo del protagonista, quello, forse un po' più nostalgico dello stesso Arpino.

Il secondo indizio autobiografico, riscontrabile in gran parte della produzione relativa al nostro autore, riguarda un altro luogo altrettanto pregnante quanto evocativo per lo stesso: Torino, la sua città d'adozione. Sarà proprio lì, tra i suoi «portici e i suoi viali «in bell'ordine», tra le sue «piazze rettangolari e gli alberi allineati», che Arpino impianterà, non a caso, il nucleo ideologico e l'istanza educativa di tutta la storia, introducendovi l'emblematica figura di Antonio Gramsci<sup>134</sup>.

Non da ultima andrà, altresì, evidenziata una terza costante di stampo autobiografico, ovvero la presenza decisiva e determinante delle due figure considerate dall'autore come suoi modelli di vita: il padre e il nonno materno. Nel caso del romanzo in questione, trattandosi di una trasposizione in chiave fantastica, tale presenza non verrà dichiarata esplicitamente, bensì camuffata attraverso l'identificazione con due personaggi del romanzo. La stessa stima, rispetto, ammirazione, nutrita dall'autore verso il nonno materno, infatti, verrà trasferita metaforicamente

---

<sup>133</sup> Ivi, pp. 186-194.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 195-203.

nell'autorevole figura di "nonno" Alcide Cervi, così come il medesimo atteggiamento di Arpino nei confronti dell'autorità paterna troverà il suo perfetto corrispettivo nel vivace dialogo, posto quasi in chiusura del romanzo, tra Riccio e il padre. Ciò che in primo luogo gli preme sottolineare è la forte contraddittorietà intrinseca al loro rapporto, di conflitto, ma anche di profondo affetto:

Il padre lo aveva ascoltato un po' corrugando la fronte, un po' sorridendo, stupito.

- Bè, adesso basta con gli scherzi. Ritorniamo all'ordine, - disse poi: - Domani facciamo il tuo fagotto e ti accompagno alla stazione. Dritto in Sicilia fili, d'accordo? [...] E guardava quel ragazzo, così nero e così duro davanti a lui, fermo come una pietra.

- Ti brucia proprio di lavorare? Ebbene, resta qui e te ne toglierai la voglia, - disse infine. E subito risero tutti e due<sup>135</sup>.

### **3.4 - L'altro Gianni Rodari: *Piccoli Vagabondi***

Comprendere appieno la fisionomia di un ingegno poliedrico e multiforme come Gianni Rodari (Omegna, 1920 - Roma, 1980), non appare un'impresa facile, se prima di indagarne l'opera artistica, non ci si preoccupa di ripercorrerne innanzitutto l'esperienza umana. Molto è stato scritto su di lui, ma ben poco si conosce della parte più autentica e indicativa della sua produzione, nonché del suo effettivo significato; troppo spesso si dimentica, ad esempio, che egli era prima di tutto un comunista di solida formazione marxista, un intellettuale "organico" del partito, un giornalista politico impegnato a esprimere e diffondere i valori di una

---

<sup>135</sup> Ivi, p. 217.

Sinistra laica e progressista. Come per molti giovani di quell'epoca, anche la sua formazione etico-politica era avvenuta nel clima tragico e insieme esaltante della guerra di liberazione e della Resistenza, di cui infatti porterà a lungo i segni, trasferendoli anche nelle opere per bambini. Pertanto, risulta impossibile comprendere la novità della sua poetica se non alla luce dei radicali mutamenti storico-sociali, oltre che politici, che investirono l'Italia proprio a partire dall'ultimo Dopoguerra. Si tratta di una poetica in grado di coniugare poesia e passione civile, di saldare sapientemente insieme «gioco e *engagement*, narrazione e valori civili, fiaba o filastrocca (scritture "infantili") e tensioni sociali, politiche, ideologiche del mondo adulto»<sup>136</sup>. L'intera esperienza artistica di Rodari è, insomma, pervasa dall'urgenza, così come dalla pretesa, di trascrivere il proprio tempo, di riflettere il reale, tanto più, forse paradossalmente, nella letteratura giovanile, connotandola così in modo del tutto unico e originale ma nello stesso tempo equilibrato. Va sottolineato, inoltre, come alla base dell'intera opera rodariana, da quella poetica a quella narrativa e pedagogica, vi sia comunque sempre anche un'attenta e scrupolosa ricerca linguistica e stilistica; nei testi di Rodari, quanto mai centrale appare infatti il concetto stesso di "parola" o meglio, il carattere costruttivo/processuale delle parole (tanto più se applicate ad un testo scritto)<sup>137</sup>. A ciò si deve anche l'incessante sperimentazione, propria del nostro autore, che lo porterà a muoversi con estrema disinvoltura tra generi e forme narrative sempre diverse e ad allestire così un vero e proprio laboratorio di scrittura. Non è un caso se lo stesso Calvino, a proposito de *Il gioco dei quattro cantoni* di Rodari, ne metta in evidenza soprattutto i valori di leggerezza, di precisione e di esattezza, cui va aggiunto anche il gusto del dettaglio preciso e

---

<sup>136</sup> F. Cambi, *L'Italia contadina tra realismo e utopia*, in «Liber», n. 68, 2005, p.28.

<sup>137</sup> Cfr. T. De Mauro, *Al centro sta la parola*, in «Riforma della scuola», 9, Editori Riuniti, Roma, settembre 1980.

minuzioso<sup>138</sup>. I suoi testi, infatti, come ribadisce Francesca Bernardini, sono sempre testi "aperti" e in movimento, cioè mai completamente conclusi in sé, ma volti invece a sollecitare la collaborazione attiva dei suoi lettori<sup>139</sup>.

Anche la Fantasia, com'è noto, occupa un ruolo tutt'altro che irrilevante nella costruzione della personalità artistica del nostro autore. È lui stesso a dichiarare:

La fantasia non è in opposizione alla realtà. È uno strumento per conoscere la realtà, è uno strumento da dominare. L'immaginazione serve per fare ipotesi e di fare ipotesi ha bisogno anche lo scienziato [...]. La fantasia serve per esplorare la realtà, per esempio per esplorare il linguaggio, per esplorare tutte le sue possibilità, per vedere cosa viene fuori quando si fanno scontrare tutte le parole<sup>140</sup>.

Da non sottovalutare sarà infine un ulteriore elemento, parimenti presente in tutta la produzione rodariana, ovvero l'ottimismo di fondo, la profonda convinzione che il mondo possa essere cambiato, e in meglio, a cominciare proprio dai bambini. Ed è sulla base di questa visione utopica dell'esistenza che Rodari bene si presta a essere considerato un autore "atipico"; «la sua caratteristica più peculiare e duratura» - sostiene infatti F. Bernardini - «è quella di contestare i valori correnti per proporre di nuovi, di scompaginare l'ordine esistente per progettare un nuovo modello di cultura e di società»<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Cfr. G. Rodari, *Il gioco dei quattro cantoni*, (introduzione di I. Calvino), illustrazioni di Bruno Munari, Einaudi, Torino 1962.

<sup>139</sup> Cfr., F. Bernardini, *Gianni Rodari e la critica letteraria*, in *Gianni Rodari. Atti della giornata di Studi-Ascoli Piceno*, 25 Maggio 2000. Amministrazione Provinciale di Ascoli Piceno, Luglio 2001 < <http://www.provincia.ap.it/provincia/cultura/atti.htm>.>.

<sup>140</sup> G. Rodari, *Scuola di fantasia*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 39-40.

<sup>141</sup> Cfr., F. Bernardini, *Gianni Rodari e la critica letteraria*, in *Gianni Rodari. Atti della giornata di Studi-Ascoli Piceno*, 25 Maggio 2000. Amministrazione Provinciale di Ascoli Piceno, Luglio 2001 < <http://www.provincia.ap.it/provincia/cultura/atti.htm>.>.



In uno scritto del 1966 dall'emblematico titolo *Educazione e passione*, Gianni Rodari fornisce una definizione del tutto singolare e affascinante appunto della "passione" che ci pare possa costituire la sintesi, nonché l'eredità lasciataci da questo ingegno «gioiosamente impertinente e critico dell'esistente» che fu appunto Gianni Rodari:

Intendo per "passione" la capacità di resistenza e di rivolta; l'intransigenza nel rifiuto del fariseismo, comunque mascherato; la volontà di azione e di dedizione; il coraggio di "sognare in grande"; la coscienza del dovere che abbiamo, come uomini, di cambiare il mondo in meglio, senza accontentarci dei mediocri cambiamenti di scena che lasciano tutto com'era prima; il coraggio di dire di no quand'è necessario, anche se dire di sì è più comodo, di non "fare come gli altri", anche se per questo bisogna pagare un prezzo<sup>142</sup>.

#### 3.4.1 - Piccoli vagabondi

È il 1952 quando Gianni Rodari, scrittore per l'infanzia ancora alle prime armi, pubblica per «*Il Pioniere*», settimanale per ragazzi del Partito Comunista Italiano e punta di diamante della stampa di partito di quegli anni, il primo episodio di un racconto a puntate dal titolo *Piccoli Vagabondi*. Solo successivamente, e cioè nel 1981, la storia venne raccolta in volume da Editori Riuniti, conquistando così ufficialmente la patente di "romanzo". Esso rivela un aspetto del nostro autore rimasto in gran parte sconosciuto: appartiene infatti a quel filone pedagogico-realistico (a lungo criticato da conservatori e clericali), a forte impronta educativa e ideologica, che ha caratterizzato tutta la prima fase dell'attività rodariana nelle vesti di scrittore per l'infanzia. Si tratta di una scrittura fortemente

---

<sup>142</sup> G. Rodari, *Scuola di fantasia*, cit., pp. 7-8.

realistica, che, adottando appieno la formula del coevo neorealismo, non lascia spazio alcuno alla fantasia, ma che al contrario intende fornire una diagnosi lucida, anche se palesemente "di parte" della realtà e della storia nel momento stesso in cui accade. Vera protagonista del romanzo sarà pertanto l'Italia post-bellica «nel suo male sociale», con le sue miserie e difficoltà, fotografata "in tempo reale" attraverso il filtro di una descrizione efficace e di sicuro impatto come quella di un vagabondaggio infantile, che di quell'Italia non era che una delle tante tragiche espressioni.

*Piccoli Vagabondi* racconta infatti la storia dei due fratelli Domenico (sei anni), e Francesco (nove anni), che, rimasti orfani di padre, saranno costretti ad abbandonare il loro povero villaggio tra le montagne di Cassino, per mettersi al seguito di un losco impresario, Don Vincenzo, uomo «piccolo e piuttosto grasso»<sup>143</sup>. Questi, col pretesto di trovar loro un lavoro onesto che potesse in qualche modo alleviare le difficoltà economiche in cui versavano la madre e gli altri due fratellini (Beppe e Rinuccia), li manderà invece a elemosinare in giro per l'Italia. I due bambini non saranno però da soli; ad accompagnarli in questo viaggio disperato ci saranno nella parte degli antagonisti, oltre allo stesso Don Vincenzo, anche il fratello di lui, Filippo, il figlio Pio detto l'Albino (perché aveva «i capelli quasi bianchi e gli occhi quasi rossi, come quelli dei conigli»<sup>144</sup>) e la moglie Teresa, una «donna grassa che sembrava addormentata»<sup>145</sup>; e ancora alcuni altri bambini, costretti come loro a essere "venduti" a causa delle incombenti ristrettezze economiche delle rispettive famiglie. Tra questi vi è Anna, orfana anch'essa, con la quale Domenico e Francesco conddivideranno un percorso tanto lungo quanto faticoso. Al seguito del folkloristico «carrozzone di un colore giallo sporco, tirato da un

---

<sup>143</sup> G. Rodari, *Piccoli Vagabondi*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 15.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ivi, p. 21.

cavallino bigio»<sup>146</sup>, i tre bambini affronteranno un difficile viaggio attraverso un'Italia ancora profondamente segnata dalle ferite della guerra; la singolare carovana farà tappa dapprima a Roma, per proseguire poi, una volta attraversate le Marche, in direzione dell'Emilia Romagna e precisamente della città di Ravenna; da lì proseguirà poi per Milano, nell'intento di raggiungere Torino. Ma sarà proprio a Milano che i tre giovani protagonisti, dopo l'ennesimo sopruso subito, decideranno di proseguire da soli il loro percorso alla scoperta dell'Italia e insieme di se stessi, ripercorrendo il percorso a ritroso per potere finalmente far ritorno a casa. Alla fuga seguiranno però molti imprevisti, non da ultimo la tragica alluvione del Polesine e solo dopo una lunga serie di peripezie, come ogni romanzo d'avventura che si rispetti, ciascuno di loro, scopertosi ormai veramente cresciuto, riuscirà finalmente a trovare la propria strada.

Il romanzo si colloca perciò volutamente al limite tra un romanzo storico, che ha la pretesa di essere "specchio dei tempi" e un classico romanzo di formazione o d'avventura. Si tratta tuttavia di un tipo di avventura totalmente diversa da quella cui gli scrittori per l'infanzia (e non) avevano abituato i loro giovani lettori; nel romanzo di Rodari, infatti, non si parla di vicende straordinarie, né di luoghi o personaggi esotici o misteriosi, ma al contrario di gente vera, totalmente permeata di una realtà anzi degradata, che non ha proprio niente di fantastico, né tanto meno di straordinario; ed è lo stesso narratore a precisarlo nel corso del romanzo, rivolgendosi eccezionalmente in prima persona ai suoi lettori:

Cari ragazzi, la differenza tra questa storia e un grande romanzo di avventure sta nel fatto che qui tutto è vero dalla prima parola all'ultima. Vi sono ancora famiglie che non sanno come sfamare i loro bambini. Vi sono ragazzi che hanno per scuola soltanto

---

<sup>146</sup> Ibidem.

la strada: una scuola dura, terribile [...] In questa storia io non ho voluto raccontarvi avventure incredibili, ma come Anna, Francesco e Domenico hanno conquistato la loro forza, come essi giorno per giorno sono diventati uomini. Le avventure dei pirati sono più colorite e affascinanti, certo: ma l'avventura di diventare uomo è più bella perché è più vera<sup>147</sup>.

Tale realismo verrà poi più volte ribadito anche per bocca degli stessi personaggi, per esempio quando, non senza una punta di stupore mista a rammarico, la giovane Anna si ritroverà a dover amaramente constatare di non aver mai sentito parlare delle fate in vita sua: «Chi me ne doveva parlare? Nelle nostre catapecchie le fate non sono mai entrate»<sup>148</sup>. È facile intuire come dietro le parole del personaggio si celi in realtà un'amara riflessione dello stesso Rodari, che non a caso, "delega" provvisoriamente la piccola protagonista al ruolo di narratore della vicenda facendola esprimere in prima persona. Per tutto il resto del racconto, la voce narrante sarà invece quella esterna, ma mai totalmente estranea ai fatti dell'autore stesso.

A questo pregnante elemento del romanzo se ne aggiungono poi degli altri che di fatto avvicinano l'opera di Rodari a quel *corpus* specifico di testi e opere (italiane e straniere) dalla forte componente patetica e sentimentalistica di stampo ottocentesco. Il pietismo, nonché l'uso insistito e ricorrente della mozione degli affetti, costituiscono infatti una delle costanti dell'intero romanzo. Si considerino, ad esempio, espressioni del tipo: «Si vedeva ormai solo il visino pallido con i grandi occhi spalancati e accesi dalla febbre»<sup>149</sup> o ancora: «Stavano accoccolati sul letto come tre

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 75-76.

<sup>148</sup> Ivi, p. 83.

<sup>149</sup> Ivi, p.121.

uccellini sperduti»<sup>150</sup>. Della stessa valenza pietistica sembrano poi impregnati anche i numerosi riferimenti a morti, malattie e menomazioni infantili, prime fra tutte quella del piccolo Domenico, rimasto mutilato della mano destra a causa di un ordigno inesploso.

Una volta, nel frugare con un bastone sotto un mucchio di foglie marce, Domenico trovò una bomba che vi era seppellita senza esplodere. Sembrava una scatola [...]. Improvvisamente la bomba scoppiò e gli portò via di netto la mano destra<sup>151</sup>.

Anche le numerose sequenze descrittive sparse per il romanzo, sempre piuttosto concise, ma non per questo meno curate e puntuali, sembrano costruite nell'intento di suscitare sentimenti ora di pietà, ora di rabbia, ora persino di disprezzo. Particolarmente degne di nota appaiono quelle relative ai maltrattamenti subiti dai tre bambini da parte dei loro aguzzini:

[Zia Teresa] non fece una parola, alzò lentamente una mano come se volesse portarla alla faccia poi, all'improvviso, colpì Anna su una guancia, sull'altra, poi di nuovo a destra, a sinistra, con una forza che non si sarebbe pensata nelle sue braccia grasse e molli. Anna sopportava gli schiaffi traballando ogni volta come se stesse per cadere, ma senza fuggire<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Ivi, p.127.

<sup>151</sup> Ivi, p.11.

<sup>152</sup> Ivi, p. 111.

### 3.4.2 - I personaggi

Altra caratteristica peculiare del romanzo risulta poi il particolare trattamento che Rodari riserva ai suoi personaggi. Tutte le descrizioni che li riguardano sono spesso sintetiche, essenziali, eppure riescono perfettamente a caratterizzare ciascuno dei personaggi principali fornendone dei tratti immediatamente riconoscibili e diversi gli uni dagli altri. Francesco, ad esempio, il maggiore dei due fratelli, viene sempre definito «forte»<sup>153</sup> e descritto in due occasioni semplicemente attraverso due metafore simili che da sole bastano però a identificare con chiarezza il carattere del personaggio; la prima paragona il giovane protagonista a un capitano che abbandona la nave solo dopo essersi accertato che tutti siano in salvo. L'altra, altrettanto eloquente, lo accosta invece alla figura di un soldato che non vuole abbandonare il suo posto di combattimento<sup>154</sup>. Anche per Domenico, il minore, non viene fatto alcun accenno all'aspetto fisico (a eccezione del fatto che sia monco della mano destra), ma solo al carattere; più volte nel corso del romanzo è infatti definito caparbio, risoluto, cocciuto<sup>155</sup>. Anna, infine, si distingue sin dalla sua prima comparsa nel romanzo per la sua tranquillità e serietà ma anche per la sua capacità di mantenere la calma in tutte le situazioni:

Francesco guardava con ammirazione la bambina, così *seria e tranquilla*,  
che era venuta tutta sola incontro a don Vincenzo.

Anna, la bambina che era venuta sola, si mise a chiacchierare anche lei,  
*seria e calma*.

Anna non si lasciava sgomentare alle maniere prepotenti del ragazzo<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Cfr., ivi, pp. 19, 28,

<sup>154</sup> Cfr., ivi, pp. 129, 151.

<sup>155</sup> Cfr., ivi, pp. 22-24.

<sup>156</sup> Ivi, pp. 21, 23, 42.

A eccezione dei tre protagonisti e di poche altre figure isolate come i quattro antagonisti, per tutti gli altri occorrerebbe forse parlare più di ruoli o "tipi" sociali, che di personaggi veri e propri. Coerentemente al progetto generale dell'opera e all'ideologia politica sottesa nel romanzo, a essi viene volutamente riservata una condizione di anonimato, viene cioè assegnato loro il compito di rappresentare, piuttosto che un personaggio in particolare, una determinata condizione o *status* sociale. Anche grazie a questa particolare tipologia di personaggi, sfruttata soprattutto nella prima fase della sua produzione, Rodari si renderà fautore di una vera e propria rivoluzione nell'ambito della letteratura per ragazzi, ancora fortemente caratterizzata da un marcato conformismo. Egli è il primo, infatti, a parlare ai suoi giovani lettori dei problemi del lavoro, della povertà, dell'ingiustizia, dell'analfabetismo ora ironicamente, celandoli dietro un fine e sottile umorismo, ora in termini di esplicita denuncia. Basti pensare alle varie forze dell'ordine che puntualmente compaiono nel corso del romanzo (guardie, poliziotti, carabinieri) rappresentanti l'autorità, l'ordine costituito; nessuno di loro ha una propria specifica identità né un nome che li identifichi, eppure essi costituiscono, non di meno, una presenza costante in tutto il romanzo. Così come le varie «folle» nelle quali più volte si imbattono i tre giovani protagonisti; si tratta di contadini, operai, poveri e mendicanti provenienti da ogni parte d'Italia, tutti senza un nome, tutti ugualmente anonimi, che nel complesso rappresentano la categoria sociale dei "senza voce", degli "invisibili" dei quali fanno parte gli stessi protagonisti («Siamo diventati invisibili»<sup>157</sup> - osserva ironicamente Anna). All'interno di questa massa indistinta, un'attenzione particolare e un'evidente predilezione è riservata dal nostro autore alle famiglie dei contadini e a quanti in generale si guadagnano da vivere onestamente col

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 49.

duro lavoro della terra. A questo proposito varrà la pena di citare le parole dello stesso Rodari che diversi anni dopo i suoi esordi affermerà: «Io considero mio committente il movimento operaio e democratico più che il mio editore»<sup>158</sup>. Di questa specifica categoria sociale vengono soprattutto messe in risalto, non senza un'evidente e personalissima partecipazione emotiva dell'autore, l'innata bontà d'animo, così come la profonda onestà e l'immensa generosità :

Qualche volta capitava che un contadino di buon cuore desse ai ragazzi qualcosa da mangiare: un frutto, un pezzo di pane, una tazza di latte [...]. Avevano facce aperte e cordiali, e buon cuore<sup>159</sup>.

I contadini – su questo non ci potevano essere dubbi: era una famiglia di contadini quella che li aveva accolti - ascoltavano con interesse e commozione<sup>160</sup>.

In un passo significativo del romanzo il nostro autore, da esperto *story teller*, intende inoltre fornire un resoconto attento e puntuale di un particolare evento storico che vede protagonisti gli stessi contadini, riuscendo, per così dire, a fotografare la storia in tempo reale, cioè nel momento stesso in cui accade, seppure filtrandola attraverso gli occhi dei suoi giovani e inesperti protagonisti; si tratta delle lotte dei contadini per la riappropriazione delle terre che vengono così descritte:

Dal paese veniva un lungo corteo di gente, con cartelli e bandiere. Camminavano innanzi dei contadini con gli asini, e un ragazzo con una pertica, in cima alla quale era legato un asciugamano bianco. [...].

---

<sup>158</sup> G. Rodari, *Scuola di fantasia*, cit., p. 37.

<sup>159</sup> G. Rodari, *Piccoli Vagabondi*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 71.

<sup>160</sup> Ivi, p. 146.



Sono contadini senza terra, e vanno a prendersela. C'è tanta terra che nessuno semina. [...]. Erano contenti e chiassosi come se andassero a una festa<sup>161</sup>.

Come risulta abbastanza evidente già da queste poche battute, i contadini lottano per difendere prima di tutto un valore ritenuto sacro e inviolabile, oltre che un loro indiscutibile diritto; sulla base di questa premessa, non è difficile individuare, anche nel romanzo di Rodari, una vera e propria "etica del lavoro" nella quale non solo non trovano posto, ma non vengono neppure lontanamente concepiti, né l'ozio, né tanto meno il guadagno facile, frutto del lavoro disonesto. Piuttosto eloquenti risultano a tal proposito le ingenue parole del piccolo Francesco che dopo aver appreso, con non poco stupore, che molti ricchi signori durante l'estate sono soliti trascorrere intere giornate sulla spiaggia, quasi incredulo afferma: «Ma proprio non fanno niente tutto il giorno? E come campano?»<sup>162</sup>.

All'interno di tale composito sistema di personaggi, un posto di tutto riguardo pare poi essere assegnato alle quattro più importanti figure femminili del romanzo: Benedetta, la madre dei due ragazzi, Livia, la «Signora di Ferrara», l'anonima maestra di scuola elementare, e infine l'altrettanto anonima moglie del contadino che ospiterà i tre bambini alla fine del loro viaggio. Particolarmente rilevante appare il fatto che le ultime tre siano volutamente distinte dalla prima, sulla base di un unico elemento discriminante. A differenza della madre Benedetta, esse sono accomunate dal fatto di riuscire in qualche modo a fornire ai tre bambini una risposta concreta ad alcuni dei loro bisogni primari: il cibo, l'affetto e non da ultima l'istruzione, tutte cose che invece la mamma dei due, «sempre stanca e

---

<sup>161</sup> Ivi, pp. 29-31.

<sup>162</sup> Ivi, p. 67.

malaticcia», con «troppi dolori e pensieri per il capo»<sup>163</sup> e spesso triste, non era stata in grado di garantire loro. Il tema del cibo e il ricorso all'elemento fagico in genere non erano certo nuovi a quel cospicuo filone narrativo, cui lo stesso romanzo apparteneva, che assumeva a protagonisti eroi-ragazzi alle prese con la dura realtà della vita. Tuttavia Rodari non si accontenta di sfruttare tale tematica unicamente per descrivere la generale condizione di miseria e povertà che faceva da sfondo all'intera narrazione, la utilizza invece per veicolare un messaggio nuovo e dalla forte pregnanza ideologica. Accanto alla fame prettamente fisiologica, che pure rientra tra i bisogni irrinunciabili propri dell'essere umano, Rodari parla anche di un altro tipo di "fame", quella del sapere e della conoscenza da una parte, e quella dell'attenzione e dell'affetto dall'altra che in tal modo vengono quindi equiparati a qualsiasi altro "bene di prima necessità", tanto quanto il cibo. Non a caso, la maestra prima e la «signora di Ferrara» poi regaleranno ai tre bambini rispettivamente, un sussidiario e un pacco pieno di «giornali illustrati e album pieni di vignette colorate», per placare appunto quella loro connaturata fame di conoscenza fino ad allora rimasta insaziata<sup>164</sup>. Parimenti mostreranno poi nei riguardi dei tre bambini un'attenzione e un rispetto per loro del tutto insoliti e inaspettati che tutte le volte si concretizzerà nel gesto simbolico della carezza.

La maestra [...] non disse nulla, soltanto lo *accarezzò* dolcemente sui capelli. E lui [Domenico], che non poteva sopportare queste cose da nessuno, stavolta non si offese<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 64.

<sup>164</sup> Cfr. ivi, pp. 65, 83.

<sup>165</sup> Ivi, p. 63.

- Tornate domani – ci disse la signora, *accarezzandoci con dolcezza* - venite presto<sup>166</sup>.
- Abbiamo *fame* - disse soltanto [Anna].
- Entrate, entrate, poveri ragazzi – disse la donna [la moglie del contadino] facendosi da parte.

Le sfilarono accanto, essa *accarezzò* Domenico sui capelli bagnati<sup>167</sup>.

### 3.4.3 - La lingua e l'istanza educativa

Quando Gianni Rodari, nel lontano 1947, iniziò «un po' per ischerzo» a scrivere per l'infanzia per «L'Unità», non era forse consapevole del fatto che la sua sarebbe stata una scelta non soltanto coraggiosa, ma perfino rivoluzionaria. Il principale elemento di novità che lo distinse da tutti gli altri scrittori per bambini, tanto di allora quanto del passato, fu soprattutto la scelta di ritagliarsi un pubblico tra le classi medio-inferiori. È abbastanza noto infatti come, ancora negli anni '40 e '50, la maggior parte dei libri di amena lettura (diversi cioè da quelli scolastici), fossero destinati quasi esclusivamente ai figli di famiglie benestanti.

Non bisogna inoltre dimenticare che il Rodari degli esordi prima ancora che uno scrittore per bambini era principalmente un funzionario del partito comunista e anche un giornalista a servizio dello stesso; non deve quindi stupire che egli usò come suo canale privilegiato di comunicazione con i suoi giovani lettori un organo ufficiale della stampa di partito: «L'Unità» prima, seguito poi dal periodico per ragazzi «*Il Pioniere*» e infine dal settimanale della Fgci (Federazione giovanile comunista italiana) «*Avanguardia*». Alla luce di tali considerazioni, non ci si può esimere dal constatare che le sue prime produzioni per l'infanzia, comprendenti

---

<sup>166</sup> Ivi, p. 83.

<sup>167</sup> Ivi, p. 140.

filastrocche, racconti e romanzi, registrarono sì un enorme (e inaspettato) successo, ma solo presso il popolo comunista, anzi presso il popolo comunista che leggeva la stampa di partito.

Tuttavia, anche in seguito alla pubblicazione, nel 1960, del volume *Filastrocche in cielo in terra* - per la prima volta pubblicato da un editore indipendente dal Pc - che di fatto lo porterà alla notorietà specificamente come scrittore per bambini, Rodari non smise mai del tutto di dedicare le sue opere, tanto quelle di stampo pedagogico-realistico, quanto quelle fantastiche, ai piccoli lettori delle famiglie operaie e contadine.

Ciò ebbe inevitabilmente delle ripercussioni tutt'altro che irrilevanti, non da ultimo nelle scelte linguistiche e stilistiche di volta in volta adottate. Per prima cosa egli si rifiutò sistematicamente di accogliere nelle sue opere, di qualunque genere esse fossero, l'italiano artificioso, astratto e melenso che la più consolidata tradizione della letteratura per l'infanzia aveva per così dire imposto da circa un secolo. La sua scelta ricadde invece sulla possibilità di sperimentare da una parte una lingua più funzionale, concreta, immediata e totalmente priva di qualsiasi artificio di maniera, dall'altra un linguaggio chiaro, essenziale, ma al tempo stesso preciso; una lingua insomma «in presa diretta con la quotidianità»<sup>168</sup> capace di afferrare il reale.

Non v'è dubbio che, nel perseguire un simile obiettivo, Rodari attinse appieno alla propria esperienza giornalistica, rinvenendo in essa gli strumenti e le modalità linguistiche ed espressive più adatte alle esigenze del suo giovane pubblico. D'altra parte sarà lui stesso ad ammettere: «Non sono arrivato ai bambini dalla strada della letteratura, ma da quella del giornalismo»<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit. p. 260.

<sup>169</sup> Cfr. *ivi*, p. 261.

Alla base di tale rivoluzione linguistica messa in atto dal nostro autore, non senza qualche impedimento, c'è la profonda convinzione che:

Chi parla ai bambini, chi tesse favole o *nonsense* non può parlare come un libro stampato, non può parlare solo di valor civile e immortalità dell'anima, ma deve parlare appunto delle mille piccole cose, con le mille comuni parole, e deve sapere fare scoccare scintille fra i diversi strati dell'esperienza e della lingua<sup>170</sup>.

Per la prima volta nella storia della letteratura per l'infanzia Gianni Rodari parla a grandi e piccoli lettori di una lingua e un linguaggio che non si imparano nelle scuole comuni ma in una scuola, come a lui stesso piace definirla, «grande come il mondo», nella quale a insegnare non ci sono solo professori e in cui per essere promossi non servono libri né interrogazioni, basta tenere gli occhi bene aperti e osservare, sperimentare, ascoltare; questa scuola non è altro che la vita:

C'è una scuola grande come il mondo.

Ci insegnano maestri, professori,

avvocati, muratori,

televisori, giornali,

cartelli stradali,

il sole, i temporali, le stelle.

Questa scuola è il mondo intero

Quanto è grosso:

apri gli occhi e anche tu sarai promosso<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> Cfr. C. De Luca (a c. di), *Il gatto viaggiatore e altre storie. Antologia di racconti, favole, filastrocche*, (prefazione di Tullio De Mauro), «L'Unità» - Editori Riuniti, Roma 1990, p. XIV.

<sup>171</sup> G. Rodari, *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1962.

L'esperienza riveste perciò un ruolo centrale e determinante nell'intera "pedagogia narrativa" costruita dal nostro autore. Non può perciò essere un caso se in molte delle sue opere egli ricorra al tema del viaggio, metafora per eccellenza del percorso di sperimentazione, ricerca, osservazione, apprendimento, racchiusi nell'idea stessa di esperienza. Anche per Rodari «l'esperienza è la vita con le ali»<sup>172</sup>, è un percorso in perenne divenire, è appunto un viaggio alla continua scoperta di se stessi e del mondo. Quest'idea, sempre ben presente in vari modi e a diversi livelli in tutte le opere di Rodari, trova forse la sua più compiuta realizzazione nel romanzo qui preso in esame, interamente costruito appunto attorno alla tematica del viaggio:

Chissà dov'era, Torino, e quanta strada restava da fare per arrivarci. Francesco vedeva davanti a sé una strada bianca sconfinata. L'Italia era per lui quella strada, e doveva percorrerla fino in fondo<sup>173</sup>.

Nella medesima prospettiva sarà poi da collocare l'insistente esortazione dell'autore, talvolta più esplicita, talaltra invece più celata, a non smettere mai di provare stupore, che significa saper guardare al mondo con occhi sempre nuovi, sperimentare il gusto autentico della scoperta. Anche in *Piccoli Vagabondi* Rodari non rinuncia a descrivere questa sensazione troppo spesso trascurata soprattutto dagli adulti, ad esempio quando racconta dell'infinito stupore misto a commozione, provato dai tre bambini nel vedere per la prima volta il mare:

All'improvviso mentre scendevano una collina che la primavera avanzata rendeva festosa come un giardino, videro la placida distesa verde azzurra dell'Adriatico.

---

<sup>172</sup> P. Coelho (a c. di), *Kahlil Gibran. Lettere d'Amore del Profeta*, Bompiani, Milano 1998.

<sup>173</sup> G. Rodari, *Piccoli vagabondi*, cit. p. 60.

Non trovarono parole per la meraviglia. Era così bello che sembrava di aver voglia di piangere, e si rideva, o tutto il contrario<sup>174</sup>.

La stessa sensazione di stupore viene poi esibita dai tre giovani protagonisti anche in altre occasioni, ad esempio quando alla stazione di Milano, un agente «insegnò loro come procurarsi i biglietti d'ingresso e si divertì a vedere la loro meraviglia davanti alla macchina che li distribuiva, con un ronzio breve e secco»<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 66.

<sup>175</sup> Ivi, p. 106.

## Conclusioni

Lo studio e la conoscenza dei testi dedicati all'infanzia appare tutt'oggi ancora pervasa da un sottile scetticismo e da una diffidenza alquanto diffusa riguardante soprattutto il loro valore letterario. È infatti opinione piuttosto condivisa che la letteratura per l'infanzia sia piuttosto da considerarsi un genere "minore", specie se confrontato con quella per così dire "alta". Tale concezione affonda le sue radici, ancora nella modernità come si è detto, nel pregiudizio di matrice crociana secondo il quale non può esistere una vera e propria "letteratura" per bambini, in quanto a essi - proprio a causa della loro fisiologica condizione di inferiorità/immaturità - sarebbe precluso il senso stesso dell'arte: «Lo splendido sole dell'arte pura non può essere contenuto dall'occhio ancora debole dei bambini»<sup>176</sup>, afferma infatti Croce. La più naturale conseguenza di una simile concezione non poté essere che quella di considerare per lungo tempo la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza come esclusivamente «imparentata con la “musa bonaria” della pedagogia», allontanandola di fatto dalla sfera di interesse degli studi specificamente letterari. Molti sono stati tuttavia i progressi conseguiti da allora nella scoperta di questa particolare «disciplina di confine», sia sul piano "orizzontale", cioè di un considerevole aumento quantitativo delle conoscenze relative a tale settore, sia anche sul piano "verticale" di un evidente miglioramento qualitativo nell'approccio e nelle prospettive d'indagine, ora aperte ai più svariati contributi multidisciplinari. Quest'ultima operazione è stata resa possibile in particolare grazie al contributo di alcuni specialisti del settore, tra i quali

---

<sup>176</sup> Cfr. B. Croce, *Luigi Capuana- Neera*, in «La Critica», vol. III [1905], Laterza, Bari 1912.



Pino Boero, Carmine De Luca<sup>177</sup> e più recentemente Renata Lollo, la quale, in proposito sostiene che

Solo negli ultimi decenni del Novecento, gli studi di linguistica, l'individuazione di metodi critici più orientati alla decodificazione testuale che al rapporto fra il testo e una filosofia sistematica, l'aumento dei saperi sociologici e comunicazionali, che ha permesso di approfondire ruoli sottovalutati come quelli della produzione e della ricezione del testo, e infine l'argomentazione ermeneutica hanno portato una parte significativa della critica militante su giornali e riviste, specialistiche o meno, a considerare con più libertà, coraggio e una pregiudiziale di simpatia una produzione soprattutto narrativa italiana e internazionale rivolta all'età evolutiva<sup>178</sup>.

Nel quadro di un simile orientamento, la scelta, in questa sede, di analizzare tre testi per l'infanzia aventi la medesima tematica del viaggio in Italia intende proporsi come un ulteriore, seppur modesto, contributo verso una riqualificazione, non tanto o non solo specificamente delle opere per l'infanzia, quanto piuttosto della considerazione critica relativa a questo specifico settore disciplinare.

L'analisi testuale di ciascuna delle opere prese in esame, tendente tanto a evidenziarne le specifiche qualità artistico-letterarie, quanto i contenuti e le finalità educative, ha altresì consentito di leggerle nei loro rispettivi contesti socio-culturali e di interpretarle quindi sia sulla base degli interessi e delle finalità culturali dei rispettivi autori, sia anche in relazione ai valori e alle ideologie delle epoche di cui essi sono, più o meno consapevolmente, diventati interpreti e portavoce. Da questo punto di vista

---

<sup>177</sup> Cfr. A. Ascenzi, *La storia della letteratura per l'infanzia oggi*, in ead. (a c. di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, cit. p. 108.

<sup>178</sup> Cfr. R. Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in A. Ascenzi (a c. di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, cit. p. 40.

è stato possibile innanzitutto rintracciare, nei tre autori, alcuni tratti di profonda similarità reciproca e insieme di radicale diversità rispetto al panorama, fin troppo omogeneo e omologato della letteratura infantile delle epoche di appartenenza. Pur rimanendo apparentemente ancorate ai dettami del pedagogismo dominante o agli obiettivi imposti da una tradizione già consolidata, le tre opere prese in esame si distinguono infatti in primo luogo per aver saputo esplorare, anche se da angolazioni diverse, l'infanzia come un'età specifica della vita da leggere finalmente *iuxta propria principia*. L'età infantile - sostiene infatti Franco Cambi - «si rivela allo sguardo di questi interpreti come una realtà articolata e complessa, ora sociale, ora anarchica, ora conformistica e ora divergente, come ideologizzata e utopica ad un tempo»<sup>179</sup>.

Alla luce di queste considerazioni sarebbe pertanto riduttivo considerare Collodi, Arpino e Rodari come semplici scrittori di libri per bambini; essi diventano infatti anche veri e propri storici dell'infanzia nel momento stesso in cui danno vita, come in questo caso, a opere capaci di armonizzare sapientemente il racconto di attualità, romanzo storico e di formazione e storia sociale.

Non di meno andrà considerato, sotto questa lente particolare, il contributo tutt'altro che irrilevante fornito dalla peculiare tematica del viaggio, che permette di unire insieme avventura e narrazione storico/cronistica, approfondimenti psicologici dei personaggi e molteplicità di stili e linguaggi. Ciò non contribuisce soltanto a confermare la validità artistica e letteraria di queste opere, ma permette anche di dialogare con la storia, di ricostruire frammenti importanti e spesso trascurati della mentalità e dell'immaginario collettivi della nostra nazione. Non può infatti essere un caso se la stessa tematica del viaggio in Italia sia stata recentemente ripresa anche da alcuni autori contemporanei di libri per

---

<sup>179</sup> F. Cambi, *Collodi, De Amicis, Rodari cit.*, p. 13.

l'infanzia (specializzati e non), tanto da dare vita a un vero e proprio genere; basti pensare a *Il viaggio in Italia di Valentina* di Angelo Petrosino (Piemme), in cui è possibile rintracciare tracce evidenti del collodiano *Viaggio per l'Italia di Giannettino*; o ancora il divertente resoconto del viaggio in giro per l'Italia, intrapreso da due giovani aspiranti agenti segreti, a bordo di una mongolfiera, in *Alex e Penny. Agenti speciali. In volo sull'Italia* a cura di Giada Francia (edizioni White Star, 2006). Una menzione speciale merita poi *La mongolfiera*, un classico di Mario Lodi, già pubblicato alla fine degli anni Settanta ma riproposto, in una nuova veste grafica, per le edizioni «La Meridiana» (2007) per volere dello stesso autore. Si tratta del viaggio, questa volta immaginario, ma ancora una volta a bordo di una mongolfiera, alla scoperta del Bel Paese (e non solo), intrapreso da una classe di diciotto alunni di una scuola elementare in compagnia del loro maestro. Direttamente prelevata dai tre archetipi, è soprattutto l'idea di una scuola "del fare" e dell'esperienza, che tende a valorizzare il talento, l'istinto, la creatività dei giovani protagonisti. Infine varrà la pena citare il più recente dei romanzi appartenente a questo particolare genere narrativo dal titolo: *Chiedimi chi sono: dal diario di viaggio di un giovane vissuto trecento anni fa* di Anna Lavatelli e Anna Vivarelli (edizioni San Paolo, 2009). Nato con l'intento di realizzare un romanzo di formazione che però contenesse in sé anche i tratti tipici del racconto storico e d'avventura, il romanzo racconta il viaggio in carrozza (il racconto è ambientato nel 1761), da Vigevano a Palermo, del giovane conte Filiberto e del suo paggio Dionigi. Il viaggio, lungo e non privo di imprevisti e colpi di scena, si rivelerà per i due protagonisti un autentico percorso di formazione alla fine del quale essi, divenuti finalmente "adulti", riusciranno ad affrontare la vita e il destino loro riservato, proprio come accade ai tre protagonisti del romanzo di Gianni Rodari.

Questa breve rassegna, insieme alle altre argomentazioni fin qui proposte, relative alle opere di Collodi, Arpino e Rodari, pur non avanzando la pretesa di essere totalmente esaustive e tanto meno definitive, vogliono se non altro rappresentare una proposta di riflessione sulla ricchezza di motivi e istanze culturali e metodologiche che caratterizzano e alimentano le indagini nel campo della letteratura per l'infanzia, con l'obiettivo primario di svelare i molteplici "volti" che questa affascinante disciplina presenta.

Solo in questa prospettiva, infatti, il libro per bambini, finalmente «sottratto alla separatezza di un genere considerato a torto minore, costituisce un aspetto davvero importante della creazione letteraria»<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> Cfr. E. Beseghi, *La letteratura per l'infanzia e le sue possibili intersezioni*, in A. Ascenzi (a c. di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, cit. p. 70.

## BIBLIOGRAFIA

- Asor Rosa, Alberto, *Il canone delle opere*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere, I Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992.
- Argilli, Marcello, *Gianni Rodari, una biografia*, Einaudi, Torino 1990.
- Arpino, Giovanni, *Le mille e una Italia*, Einaudi, Torino 1980.
- Ascenzi, Anna (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi*, Vita e Pensiero, Milano 2003.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *Le Colline, i Maestri, gli Dei, Santi Quaranta*, Treviso 1992.
- Battistelli, Vincenzina, *La letteratura infantile moderna*, Vallecchi, Firenze 1923.
- Boero, Pino, *Una storia tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Einaudi, Torino 1992.
- Boero, Pino, De Luca, Carmine, *La letteratura per l'infanzia* [1995], Laterza, Bari 2003.
- Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, in Mario Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano 1995.
- Id., *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988.
- Cambi, Franco, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, ed. Dedalo, Bari 1985.
- Cibaldi, Aldo, *Storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, La Scuola, Brescia 1967.
- Collodi, Carlo, *Giannettino* [1882], L'Artiere-Editori Associati, Roma 1963.
- Id., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995.

- Id., *Il viaggio per l'Italia di Giannettino* [1880], Leading Edizioni, Bergamo 2006.
- Croce, Benedetto, *Luigi Capuana-Neera*, in «La Critica», vol. III [1905], Laterza, Bari 1912.
- Damiani, Rolando (a cura di), *Arpino. Opere scelte*, Mondadori, Milano 2005.
- Dedola, Rossana., *Pinocchio e Collodi*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- De Luca, Carmine (a cura di) , *Il gatto viaggiatore e altre storie. Antologia di racconti, favole, filastrocche*, (prefazione di Tullio De Mauro), «L'Unità» - Editori Riuniti, Roma 1990.
- Id. (a cura di), *Gianni Rodari. Scuola di fantasia*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- Di Gesù, Matteo, *Dispatrie lettere. Di Blasi, Leopardi, Collodi: letterature e identità nazionali*, Aracne Editrice, Roma 2005.
- Faeti, Antonio, *Guardare le figure*, Einaudi, Torino 1972.
- Id., *Letteratura per l'infanzia*, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Id., *I diamanti in cantina: come leggere la letteratura per ragazzi*, Bompiani, Milano 1995.
- Gasparini, Giovanni, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997.
- Ghidetti, Enrico, Lattarulo, Leonardo, *La bottega dello stregone. Cent'anni di fiabe italiane*, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Giancane, Daniele, *Dal Sud: Letteratura per l'infanzia e immaginario meridionale*, Nardo, Besa 2000.
- Marcheschi, Daniela, *La letteratura per l'infanzia*, in Borsellino N., Pedullà W., *Letteratura italiana del Novecento*, III, Rizzoli, Larousse-Motta, Milano 2000.

- Marrone, Gianna, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando, Roma 2002.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- Rodari, Gianni, *Il gioco dei quattro cantoni*, (Prefazione di I. Calvino), illustrazioni di Bruno Munari, Einaudi, Torino 1962.
- Id., *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1962.
- Id., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.
- Id., *I cinque libri: storie fantastiche, favole, filastrocche*, (con una Nota di Pino Boero), Einaudi, Torino 1993.
- Id., *Piccoli Vagabondi* [1981], Editori Riuniti, Roma 2006.
- Romano, Massimo, *Invito alla lettura di Giovanni Arpino*, Mursia, Milano 1974.
- Zanzotto, Andrea., *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 2001.
- Aa. Vv., *Gianni Rodari. Atti della giornata di studi-Ascoli Piceno*, 25 Maggio 2000. Amministrazione Provinciale di Ascoli Piceno, Luglio 2001, <[http: www.provincia.ap.it/ provincia/cultura/atti.htm](http://www.provincia.ap.it/provincia/cultura/atti.htm)>.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *Giovanni Arpino narratore delle Langhe*, <[http: www.ilditoelaluna.net/squarotti\\_arpino.htm](http://www.ilditoelaluna.net/squarotti_arpino.htm)>.
- Vallini Valeria, *Vita editoriale e letteraria di Giovanni Arpino*, Wuz, n. 3, maggio-giugno 2007, <[http: ww.maremagnum.com/articoli/?p=469](http://ww.maremagnum.com/articoli/?p=469)>.